



الأدب والحرية

(الجزء الثالث)

شهادات

الحرية هي الاستثناء

أنا والطابو

الشرع والشعر

الجماعات النقدية المتطرفة

والفرات سلالة تسيل

شجرة الكلام

اصطياد الإنسان

الحرية ؟! أين سمعت هذا الاسم ؟

آفاق

قصيدة السجن

نقدية

من سجن النساء

وثائق

محاكمة فقه اللغة العربية

المجلد

الحادى عشر

المعد الثالث

خريف ١٩٩٢

● المجلد

الحادي عشر

● العدد الثالث

● خريف ١٩٩٣

الأدب والحرية

(الجزء الثالث)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة : سمير سرحان

رئيس التحرير : جابر عصفور

نائب رئيس التحرير : هدى وصفي

الإخراج الفني : سعيد المسيري

التحرير : حازم شحاته

حسين حمودة

محمد بلوي

وليد منير

مكتسبات : أمال صلاح

على عفيفي

فصول
مجلة النقد الأدبي

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢ ريال - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتلقا عليها مع إدارة المجلة أو مكتبها المتعدين .

الأدب والحرية

الجزء الثالث

● في هذا العدد :

- مفتاح رئيس التحرير ٥
- شهادات
- الطغاة لا يستوردون ضحاياهم إبراهيم نصر الله ٩
- المشى وسط حقول الألفام أحمد إبراهيم الفقيه ١٨
- حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة أحمد عباس صالح ٢١
- الخلاص بالجد أحمد عبد المعطي حجازي ٣٢
- الحرية هي الاستثناء أحمد عمر شاهين ٣٦
- أنا والطاير إدوار الخراط ٤١
- الشرع والشعر أدونيس ٦٦
- الحرية والأدب ألفريد فرج ٧١
- لأمر ما خلقت الأجنحة للطيور
- والعقول لبني البشر ! إميل حبيبي ٧٦
- إشارات إلى معرفة البدايات جمال النيطان ٨٠
- حول الشعر والحرية :
- الجماعات النقدية المتطرفة حلمي سالم ٩٨
- الكتابة والاستئناف ضد ما هو قائم حنا مينه ١٠٣
- لا حرية لكاتب في مجتمع غير حر خيرى شلى ١٠٨
- وشهد شاهد من أهلها رأفت النويرى ١٢٩
- شيء من تجربتي
- في مواجهة ظروف غير ديمقراطية رشاد أبو شاور ١٣٦
- رحلتى مع الرواية والقصة سعيد سالم ١٤٢
- شهادة سلوى بكر ١٥٤
- المستبد العادل سليمان فياض ١٥٦
- الوعي والحيلة سليم بركات ١٦٢

● المجلد

الحادى عشر

● العدد الثالث

● خريف ١٩٩٢

الأدب والحرية

(الجزء الثالث)

- ١٦٥ - عن الإبداع والقهر شريف حتاتة
- ١٧٢ - والفرات سلالة تسيل شوقي عبد الأمير
- ١٧٦ - شهادة صنع الله إبراهيم
- ١٨١ - رأى وشهادة حول القمع عبد الرحمن منيف
- عن تجربة الكتابة الإبداعية
- ١٨٩ - في مناخات القمع والتعصب عبد العزيز المقالح
- ١٩٥ - كلمة البقاء/بقاء الكلمة عبد اللطيف اللعبي
- ثقافة السلطة وثقافة الهامش عبد المنعم رمضان
- ٢٠٣ - الشعر ملاذاً للروح علي جعفر العلاق
- ٢٠٨ - العقل المقاوم فخرى ليبب
- ٢١٥ - الكاتب والحرية لطيفة الزيات
- ٢٢٧ - شجرة الكلام
- ٢٣٣ - الحرية في الحياة وفي الإبداع ليانة بدر
- ٢٤٢ - رؤية محمد إبراهيم أبو سنة
- ٢٥٠ - حرية الكاتب وأبواب الجحيم محمد أبو العلا السلاسون
- ٢٥٥ - مستحيل الشعر العربي محمد بنيس
- ٢٦١ - الهامش والمثني ودوائر الاستبداد محمد صليمان
- الكتابة - الحرية - الموت محمد علي شمس الدين
- ٢٦٧ - اصطفايد الإنسان محمود أمين العالم
- ٢٧٢ - حرية الإبداع مريد البرغوثي
- ٢٧٨ - أسئلة الحرية
- ٢٨٨ - وفعل الكتابة الأدبية مصطفى الكيلاني
- الحرية ١٩
- ٢٩٤ - أين سمعت هذا الاسم ؟ مدوح عدوان
- ٢٩٧ - من الإلهام إلى الإحباط وبالعكس مهدي الحسيني
- ٣١١ - مقام للرواية والحرية نبيل سليمان
- ٣١٩ - تجريب مع الكتابة والحرية نوال السعداوي
- ٣٢٧ - الحرية والإبداع .. الحرية والديمقراطية .. يحيى غنلف
- ٣٣١ - الحرية الممكنة .. الحرية المستحيلة يوسف القعيد
- أفاق نقدية
- ٣٣٧ - قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ فريال جبوري غزول
- من سجن النساء :
- ٣٥٣ - روايات نساء العالم الثالث عن السجن .. باربارا هارلو
- وثائق
- ٣٧١ - محاكمة فقه اللغة العربية نسيم مجل

مفتتح

هذا العدد من «فصول» عدد استثنائي ، لم يحدث من قبل ، منذ أن صدرت هذه المجلة ، فلأول مرة تخصص المجلة أحد أعدادها لشهادات المبدعين . لم يكن ذلك وارداً في تقديرنا ، عندما بدأنا التخطيط لموضوع «الأدب والحرية» ، ولكن ضرورة أن يكون للمبدعين حضورهم الخاص الموازي لحضور النقاد ، في معالجة هذا الموضوع الحيوي ، هي التي فرضت علينا أن نتسع بالمجال المخصص لما كتبوه من «شهادات» إلى أن احتل هذا المكتوب صفحات عدد بأكمله . ونحن سعداء بذلك ، فلأول مرة تقدم إحدى المجلات النقدية للمتخصصة «شهادات» لأكثر من أربعين مبدعاً عربياً ، يمثلون مختلف التيارات والأجيال ، المتجاورة والمتحاوره ، داخل الوطن العربي وخارجه . هناك عشرون مبدعاً من المغرب وتونس وليبيا والعراق وسوريا ولبنان والأردن واليمن وفلسطين وغيرها من أقطار الوطن العربي ، وهناك من يكتبون من داخل الوطن العربي ومن يكتبون من خارجه ، وهناك من تنقلوا بين الأوطان وجوازات السفر ، ومن تنقلوا بين المنافي والمعتقالات ، ومن فرض عليهم تعدد لغات الكتابة ، وتعدد أماكن الإقامة . وكنا نود أن يتاح لنا عدد أكبر من الصفحات لنغطي أقاليم الوطن العربي كله ، قطراً قطراً . ولكن ليس الورق - وحده - مسؤولاً عن ذلك ، فحواجز الجغرافيا السياسية من ناحية ، وارتحال الكتاب من ناحية ثانية ، واللوان القمع التي يمكن أن تقع من ناحية ثالثة ، كلها عاقتنا عن الوصول بهذا العدد إلى حلم أن يكون جامعاً شاملاً .

ولكن ، على الرغم من ذلك كله ، فالعدد دال في تمثيله ، من حيث ما ينطوي عليه من تعدد في الرؤى ، واختلاف في الاتجاه ، وصراع في التوجه ، وتعارض في نظرة الأجيال ، ومغايرة في منظور النزوع . ولقد تركنا لكل كاتب (كاتبة) حرية التعبير عن نفسه (نفسها) ، من منطلق مسؤولية الكاتب (الكاتبة) عن كتابته (كتابتها) . ولم نتدخل في المكتوب إلا بتصويب ما قد يكون قد مرَّ سهواً من خطأ نحوي ، وتركنا لكل قلم حرية أن يكتب على النحو الذي يريد ، والأسلوب الذي يراه ملائماً لشهادته ، في صفحاته الخاصة .

ولذلك تنوعت الشهادات ، وتراوحت من بين شعرية الإبداع وتصورية التنظير . وذلك بالقدر الذي تراوحت به المفاهيم والمنطقات والدوافع .

ولا نريد أن نتدخل بين القارئ وهذه الشهادات . ولكنها شدت انتباهنا بدوالها قبل مدلولاتها ، فالحرية مُشكِّلٌ متعدد الأبعاد ، يتداخل فيه السياسي والاجتماعي والاقتصادي مع الإبداعي ، وينطوي على الأبعاد الفنية والوجودية والاعتقادية والدينية في آن ، وله حضوره المحايت في النص والملازم لعملية الإبداع وحضوره الخارجي الذي يربط النص - الإبداع بالعالم الذي أنتجه والعالم الذي يتلقاه على السواء ، ولكن الشهادات في أغلبها تركز على «السياسي» بوجه خاص . إن ثالث : السياسية ، الجنس ، الدين ، لفت في هذه الشهادات ، لكن السياسة هي الهم المؤرق المنسرب في الوفرة الوافرة من هذه الشهادات . ولذلك دلالاته على العالم التاريخي الذي تنطقه هذه الشهادات والذي يسهم في كتابتها في الوقت نفسه ؛ فهذا العالم هو الذي يفرض حضور القمع «السياسي» وتجلياته ، الموازية والمصاحبة والملازمة إلى الدرجة التي يتهمس معها الوعي به ، فيغدو غير قادر على الانصراف عنه إلى غيره ، ولذلك ، فإن حرية الكاتب في أن يكتب ما شاء دون قمع خارجي ، أن يوصل صوته إلى الآخرين ، أن يعثر على الوسيلة التي تتيح له ذلك ، أن تسمح له المؤسسات السائدة بحق الاختلاف ، حق الاجتهاد الذي هو حق الإبداع لا الاتباع ، أن يكون الصوار لا القمع هو أسلوب مواجهته ، أن يتحول التراتب الهرمي (البطريركي) إلى تناظر أفقي على مستوى السلطة - المعرفة ، أن يتوقف قياس الآتي على المنصرم ، أن يكون للآتي قانونه الخاص وإطاره المرجعي المتميز ، أن يغدو التعدد علامة للعافية ، والخلاف مظهراً من مظاهر الوجود ، والسؤال مفتاحاً لأبواب المستقبل ، كلها هواجس تؤرق الأقلام التي كتبت هذه الشهادات ، والمؤكد أنها تؤرق العقول التي تقرأ هذه الشهادات .

دلالة ثانية تؤكد هذه الشهادات في وعي قارئها ، وهي دلالة ترتبط بحضور «القمع» الخارجي الذي يواجهه الكاتب العربي ، في مختلف أقاليم هذه الأمة العربية ، مهما اختلفت الدرجات أو تباينت المواجهات . هذا القمع الخارجي ينتقل من الخارج إلى الداخل ، من وجود المؤسسة الخارجية إلى حضور الرقيب الداخلي الذي يؤسس نفسه استجابة إلى سطوة المؤسسة الخارجية ، وإنعاساً لها ، فينسرب إلى حنايا وعي الكاتب ، ويلتف عليه ، ويحول دونه والإبداع .

هذا الحضور المتنامي للرقيب الداخلي ، في مجتمعاتنا العربية ، يؤكد أن القمع يعيد إنتاج نفسه ، وأن فعل القمع ذاته ينعكس على من يقع عليه ، كما ينعكس الإشعاع على السطح العاكس فيعيد ذلك السطح توجيه الإشعاع المسقط عليه إلى غيره . وإذا كان الرقيب الداخلي يؤكد إعادة إنتاج القمع على المستوى الذاتي ، فإن تحول القموعين إلى قامعين ، وانقلاب المنفعلين بالقمع إلى فاعلين له ، يؤكدان إعادة الإنتاج نفسها على مستويات تتجاوز الفرد إلى غيره ، والمجموعة الواحدة إلى الجماعات المتعددة في المجتمع ، وذلك في ردود أفعال منعكسة لا تكف عن الامتداد والتولد .

دلالة ثالثة تؤكد هذه الشهادات ، مفادها أن لعوائق الحرية حضوراً متتامياً في مجتمعاتنا العربية ، إذ تبدو هذه المجتمعات كما لو كانت تتباعد تباعداً متصاعداً عن سماحة

الحوار وأنوار الاستنارة وحرية الكتابة ولغة العقل ، وتنجذب إلى أحادية الصوت وإظلام الاتباع ومصادرة الكتابة وأسلحة الإرهاب . لقد قال يوسف إدريس ذات مرة : «إن الحرية الموجودة في الوطن العربي كله لا تكفي لكاتب عربي واحد» . وكان ذلك قبل أن تنطلق الرصاصات لاغتيال الكتاب الذين تحدوا «التابو» ، وتديب غيرهم ، وقبل أن تتصاعد موجات مصادرة الكتب ، وتصيب قوائم المصادرة لازمة من لوازم «معارض الكتب» التي تقام من الشمال الأفريقي إلى جنوب الجزيرة .

هناك مجموعة من الشهادات ترد هذا التصاعد إلى حضور «النفط الذي أشاع ثقافة قمعية» هي «ثقافة النفط» . وهناك مجموعة ثانية ترد هذا التصاعد إلى سيطرة نقائص الدولة المدنية أو المجتمع المدني على الأوطان العربية . وهناك مجموعة ثالثة تصل بين الأسباب المرتبطة بالحاضر والأسباب المتصلة بالماضي ، في جوانب التراث الذي يغفل تطلع الحاضر إلى الامام ، ويؤكد سلفية الحضور القمعي لمؤسساته .

أيا كانت الأسباب ، فإن ما تجمع عليه «شهادات» الكتاب جميعاً ، في هذا العدد ، هو رفض كل ما يعوق الفعل الحر للكتابة ، وذلك بالكشف عن عوائق الإبداع من نقائص الفعل الحر للكتابة وأشكال القمع الواقعة عليها ، من دأخلها أو من خارجها ، ومواجهة حرية الكاتب بوصفها ملازمة لفعل الإبداع نفسه ؛ فممارسة الإبداع هي ممارسة فعل الحرية في أصفى حالاته ، والكتابة هي حرية مواجهة العالم ، دون السقوط في هوة المصنوع سلفاً ، وهي حرية تواجه نفسها أثناء مواجهة العالم . وفعلها الحر المتجدد يتمثل في تحرير «الجمالي» من «المؤسسي» ، وتأصيله بوصفه فعل احتجاج دائم ، ضد كل أشكال «السجن» الذي يتهدد فعل الحرية - فعل الكتابة - فعل الإبداع .

وهناك دلالة أخيرة تنطوي عليها هذه الشهادات وتؤكد ما بتوزعها الجغرافي ، فهو توزع يومي» إلى حالات النفي المكاني التي يعيشها الكاتب العربي في حالات كثيرة ، هناك شهادة لكاتب مصري يكتب من لندن ، وأخرى لسوري يكتب من باريس ، وثالثة لعراقي يكتب من صنعاء ، ورابعة لعراقي آخر يكتب من باريس ، وخامسة لكردى سوري المولد يعيش في قبرص ويكتب منها بالعربية التي هي لغة هوية ، وسادسة لسعودي المولد يعيش في سوريا ، في دمشق آخر المحطات ، في رحلة التقلب بين الأقطار العربية التي تحولت عواصمها إلى «مدن ملح» لاتفارق العلاقات القمعية التي أنبتت عليها «بادية الظلمات» . أما الكاتب الفلسطيني فهو موزع بين الأقطار العربية توزعه بين عواصم الشتات والمنفى الإجمالي عن وطنه . يحيى يخلف نموذج لهذا الكاتب الفلسطيني ، تنقل بين أربعة أقطار عربية خلال خمس سنوات ، ترك في كل منها مكتبة خاصة رحل دونها ، ومحاولات مجهضة للكتابة «وغير أولاده المدرسة تلو المدرسة ، ولعائلته البيت بعد البيت . وفي كل قطر كان لايجد الوقت أو المناخ المساعد على الكتابة . وليست هذه حالة يحيى يخلف وحده ، بل حالة الكثيرين من أقرانه

الفلسطينيين الذين تتوزعهم العواصم العربية وغير العربية . علام يدل هذا التوزع الجغرافي ؟
الا ترتبط دلالاته بالدلالة الأساسية لأعداد «الأدب والحرية» كلها ؟ إنها الدلالة التي تؤكد
الاغتراب المكاني للكاتب العربي ، والدلالة التي تؤكد تجاوب الاغتراب المكاني والاغتراب
الفكري ، حين تغيب الحرية ، أو يغدو الوطن كله سجناً كبيراً يمتلئ ، بمختلف أنواع القيود ،
ومختلف ممارسات القمع ، فلا يبقى للكاتب سوى الارتحال الجغرافي .

ولاهمية هذا «السجن» ودلالات الخاصة ، في سياق «الأدب والحرية» ، أثراً أن تكتمل
«الشهادات» بالحديث عن الإبداع في علاقته بحضور هذا السجن ، وذلك من خلال تأمل
«سجون العالم الثالث» التي عانتها - ولا تزال تعانيها - المرأة الكاتبة ، حيث يؤدي السجن
الوظيفة القمعية للمؤسسة السلطوية ، في عنفها العاري من أية زخرفة أو قناع ، وحيث يدفع
هذا السجن إلى ابتداء لون متميز عن الكتابة ، هي كتابة تتحداه وتواجهه وتعيه .

هذه الكتابة ، بدورها ، «شهادة» . ومن ثم فهي أقرب إلى البعد الخاص بالسيرة الذاتية ،
سواء في مجال الإبداع القصصي ، الذي تركّز عليه دراسة بريارا هارلو ، أو الإبداع الشعري
الذي تركّز عليه فريال غزول في دراستها لما يُطلَقُ عليه اسم «قصيدة السجن» . وإذا نخّتم
العدد بالوثائق الخاصة بمحاكمة كتاب «مقدمة فقه اللغة العربية» للمرحوم لويس عوض ،
فذلك لأننا نريد أن نجدد طرح قضية مصادرة الكتب من حيث علاقتها بحرية الكاتب ، ولأننا
نريد ، في الوقت نفسه ، أن يشعر كل من يدخل طرفاً في فعل المصادرة أن ما يقوله محسوب
له أو عليه في الوعي الذي تنطوي عليه ذاكرة الكتابة العربية . وللأسف ، فإن فعل المصادرة لا
يتوقف ، بل يتصاعد على نحو يعيد تأكيد الهدف الأساسي من إصدار أعداد «الأدب والحرية»
كلها ، وهو الدفاع عن حرية الكاتب في الكتابة ، والنظر إلى هذه الحرية بوصفها الحق
الطبيعي للكاتب في أن يبدع ، والحق الطبيعي للمجتمع في أن يستمع إلى الكاتب ، ويناقشه
قبولاً أو رفضاً ، بعيداً عن سلطة من يحاولون فرض أشكال الوصاية القمعية على الكاتب
والمجتمع في آن .

رئيس التحرير



الطفافة ..

لا يستوردون ضحاياهم

إبراهيم نصر الله

الأردن

حاولت إقناع الفراشة بالترقف .

■

طيران عل حافة الخوف

رسالة الحب الأولى

... أول الكتابة ...

■

قصيدتك الأولى .. لم يقتنعوا بأنها لك

صاحبهم : كيف يمكن أن يطير ؟ !!

■

الأستاذ قال : من أين استسختها

فكثبت فرحاً قصيدتك الثانية !!

■

الأب لم يكن يقرأ

دس الورقة الغريبة في جيبه

أنامل .. لا أكتب

■

كلما قرأت عن عمر

الفرس مدبره في السيرك

أو حارسه في حديقة الحيوان

طرت فرحاً داخل قصصي !!

■

ثمة باب مقفل أمام الصغير

أشعرته الكتابة .

■

تنهجي الحروف ..

تتحسس روحك للمرة الأولى .

■

بالنشد .. لا بالعصا

أو الشبكة .

في المساء عاد

تظاهرت بالنوم

همس لأمك بفخر : ابنك شاعر

في الصباح قلبك حليبي

وصرخ في وجهك : بلا كلام فارغ !

•

بقدميك .. لم تكن قادراً على اللحاق بالطيور

.. بالكلمات سبقتها .

•

حرية الأشياء التي تكتب عنها ..

حريتها .. أن تعيشها .

•

حرية الأشياء أن تتحرر أكثر

بعد كتابتك لها .

•

حرية النص

خارج المصير الذي سنؤول إليه ككاتب

بسبب حرية النص نفسها .

•

كل تلك التفاصيل كانت هائلة

خارج النص ..

الآن تتحرر

في الفضاء الداخلي للقارئ .

•

حرية القارئ : سعة النص .

•

الحرية : قيد مفتوح .

•

حريتي الآن ناقصة

ثمة أشياء كثيرة .. لم أعشها بعد .

موت آخر حريتي

قد تكون الكتابة خطوة واحدة

خارج الموت

— أكتفى بهذا —

•

أمام فوهة مسلسل

يتصبب الرأس

تكتب بكامل روحك

كما لو أنك مقبل على الانتحار !!

•

كتابة مائة

صالحة لكل عصور القهر

يرت على ظهرها الجنرال

فيتذكر قلبه الأليف .

•

أن تكتب

يعني أنك بحاجة للتجربة أولاً

ولكن .. من قال إن العيش مسموح

— معظمنا يكتب عن تجربة الموت في الحياة —

•

أن أموت : مسموح

أحلم .. وقدمي على الأرض :

ممنوع .

•

عتبة الإبداع الحقيقي

لا يمكن اجتيازها

إلا مع امرأة حقيقية .

الثورة .. تحرر وطناً
المرأة تحرر المبدع .

كانك ... فجأة ..
أنت التائه ..
تهتدي لأعضائك كلها .

ثمة أرض واسعة ..
مدن .. وشوارع مضاءة
لكنها ضيقة أمام راحتي
تحاولان التسلل لبعضهما .

خضرك الذي لي ..
دائماً ههنا .. تخف به الشرطة !

تحت وطأة صباحاتنا تفتت الشمس
وفي عمة خطانا يلتهب اللهب
أنصاف أوطان
لا نبذو فيها
أكثر من أسرى حروب !!

رغم كل التغيرات التي قد تطرأ
على أحد الأنظمة
تظل القاعدة :
« خياركم في الجاهلية
خياركم في الإسلام »

الكلمات التي سابت بها الطيور ..
هي الآن مقصورة الأجنحة

•
ديمقراطية عربية :
قبلها : حصتك من الهواء
تكفي لأن تعيش .
بعدها :
حصتك من الهواء تكفي لأن تصمت .

•
في اليوم الأول :
أمسكت بيدي ترسم تابوتا
فأرسلوا إلى إكليلاً من الزهور
في اليوم الثاني :
أمسكت بيدي ترسم زهرة
فأرسلوا إلى تابوتا
في اليوم الثالث :
صرخت : أريد أن أعيش
فأرسلوا إلى قاتلاً .

•
أكلت سكانها ونامت
وجالمة ستهبض
ملينة زاحفة تلوك الأشجار
لتختصر طريقها إلى الصحراء !

•
ثمة قيد يحصر الأشياء
في البيت .. في الشارع .. في المدونة
ثمة خطى مشية بالمسامير ..
على طول الطريق الذي تسلكه في الصباح
حرية صغيرة .. أن تدخل الزقاق

لم أجد شارعاً واحداً
يتسع لمرود الروح .

يمرون صباح .. مساء
يمرون عند الفجر
رجال غلاظ

يعرضون الأشياء عليك
أمن أجل هذا ستصرخ أمك للمرة
الألف : للحيطان أذان .

شرف المحقق أن يدعى :
« نحن لا نحاسب أحداً بسبب الكلمات »
.. تخرج ..
المشوارع .. الصحف .. الملباع :
أفواه مكemme .

الجنرال الذى يملك الإذاعة ..
الصحيفة .. والتلفاز ..
فجأة يندفع لا متلاكك
حين يكشف أنك مؤسسة أيضاً .

الترهيب قمع
والترويب .. أيضاً

ورقة بيضاء .. قلم بسيط ..
وأنت بكاملك هنا ..
بأدوات الإنتاج المتواضعة هذه
ستعمل الكثير ..
.. حرية لا توصف ..

الكلمات كالخيز
أهميتها .. حين تكون بحاجة إليها .

قصائد هلامية
تدعى الحرية .. كطيور مخنطة .

حرية الكاتب
لا تكون بعد رؤية الضوء الأخضر .

بنصف روحك
لا تستطيع أن تكتب
الأدب الذى نحتاج

يتقدم الكاتب .. ويتقدم
طالما ليست هناك ثغرة فى ضميره .

الذين ابتلعوا نصف الستهم
أبام القمع
ابتلعوها كلها أيام الحرية !!

قميصى الذى طار
قميصى الذى أفلت من بين فكي الملقط
ويروء حبل الغسيل
رجوتهم : لا تعيدوه .

يبرز الليل كل ليلة
:أولم تزل مستيقظاً ؟ !
ما حاجة الظلام لى ؟

في الكتابة

لا نستطيع أن نكون خارج دمك .

*

كل قصيدة محاولة لاستعادة

حفنة هواء مسروقة .

■

«أياها النائم»

ما دام الشرطي ساهراً تحت شباكك

فإن كل ما تدخره من أحلام

سيمضي معك إلى مكان واحد :

هو القبر .

■

الطفل يحمل حجره ويخرج إلى الشارع

قد يعود . . وقد لا يعود

هو يدرك ذلك

— درس لابد من تعلمه

في مجال الكتابة —

■

كشاهر . . لابد أن تكون

صاحب سيادة كاملة على أرض قصيدتك . .

■

إليك بَوَصَلَتِي . .

دائماً ساكون : جهتي الوحيدة .

■

لاهثاً أركض

قاطعا العمر بين سؤال وآخر

باحثاً عن إجابة أستريح على عتباتها

— قليلاً — لأواصل أسئلتى .

*

مثل أى قطرة . . أو مدينة !

غالباً ما يريدك الآخرون . .

كما تعرفوا عليك للمرة الأولى .

■

تعريف أى نوع أدبي

لا يكون في ضوء ما أنجز منه

يكون . . في ضوء ما سينجز

— هكذا نتقدم —

■

ذلك الفارس المنطلق في المقدمة

هل يحاول باتدفاعه هذا

أن يظل متجاوزاً الفرسان خلفه

أم يحاول تتجاوز فارس أبدي

أمامه . .

نحن لا نراه ؟ !

■

في البداية كنت أركض كالجنون

وأنا أغلق المنافذ في وجه

كل شيء يحمل الموت .

كنت خائفاً

إلى أن خربت للشوارع .

■

في الانفضاضة

قد لا يجد الطفل ماء يسقيه

على القنبلة الدخانية

فيبول عليها دون خوف .

شقاوة لابد منها للكاتب

*

أن تبذع

يعني : أن تتجاوز .

الكتاب الذين خافوا
أصبحوا كتبة .

المنفى .. في أفضل حالاته
رحم بارد .

في المنافي

غير مسموح لك أن تكون أنت
غير مسموح لك أن تكون هم !!

حين تُفتقد الأرض
تصبح الأجندة أكثر أهمية
من الأقدام !!

يوما ما منجلس على شاطئ حيفا
ونلغى بصناراتنا إلى الأعماق
لن نصطاد شيئا
ولكننا سنكون فرحين !!

يوما ما .. سيدرك أحفادنا
أننا كنا معجزة
نحن الذين عشنا عمرنا كله
دون أوكسجين .

خطر أن تسرق حقل الغنم

ولكن الأخطر أن تتمر

— مسيرة كاتب —

حتى استشهد كاتب

لا يدفع القارئ إلى قراءته .
إذا كان أدبه رديئا .

كلما تنقص عدد الكتاب الذين يموتون
من أجل كلماتهم ..
أحسست أن الحرية وحيدة .

كلما كبر أحدهم هوى
وقال : تعبت
مشيراً إلى قدميه
كأنه لم يقطع الطريق بقوة روحه .

الجرأة فنياً :
ألا تترك لقرارك فرصة
لتوقع ما سيكون عليه كتابك القادم
الجرأة : أن تهز ثوابته ويميك أكثر .

الإبداع الحقيقي
يشق الجمهور في البداية .. ليوحده أخيراً

القصيدة التي تعود معك للبيت

بعد الأمسية

قصيدة بالسة .

نقطة دم مهذورة

ذلك القابض على جمر كلماته .

من أجلنا . . لا من أجلكم

نرفض السقوط

لأنه شيوخوخة مبكرة .

في اليومى قتيل

في الكتابة شاهد

في الرواية نعترف

وتظل أسرارنا لنا

ليس الكتاب الجريء

هو الكتاب البلىء

أو المهجاء

الجرأة أن توغل أكثر

في تلك القارة السابعة

التي تسمى الإنسان

أطفالك يعيشون على فتات

ما ينتثر من صحون أطفال

الناشر العربى

ثلاثة أحلام صغيرة . . وحيدة تعبر الليل

ثلاثة أحلام تبحث عن بيت

مذ طمحت القذيفة قلب ذلك الطفل

. . أما من أحد هنا

أما من أحد يدها على بيت الشاعر ؟ !

عليك أن تنهض

وتعلمم الروح التي تبعثرها الهزائم

مرة تلو أخرى

عليك أن تنهض أياها « السيزيف » الأبدى .

صورة الكاتب أثيره . . لا يعيش على الأرض

ولذا لا يقتنع أحد بحاجة للطعام

— سوى الجنرالات . . للأسف —

حتى قواعد الأبنية — على أهميتها —

تعيش هنالك في الظلام !!

حريتك المتحققة في عملك السابق

قيد يترصص بعملك القادم .

كل مفاهيمك التي تمعملها للنص

ليست أكثر من قيود

عندما تبدأ شخوصك

بإدراك المكنية التي تحميها ضلعا !!

تسألني عن الحرية

إن الطيور مصابة الآن بضمور الأجنحة .

رغبة الناقد

خارج الكتابة دائماً

■

يدو إلقاء بعض القصائد أحياناً

ليس أكثر من اختلاس كميات من الهواء

كنا بحاجة إليها في القاعة !!

•

« بعض المفكرين يتعاملون مع قضاياها

كمستشرقين » .

: كيف يمكن للمبدع أن يفعل ذلك ؟ !

•

حرية الطيور

لا تقاس بطول أجنحتها

•

عل الناقد أن يفي القواعد . . لكي أمدحها

الناقد المبدع . . هو الذي يفرح .

•

فجأة تقفز مبتهجة . . هاتفة

أتبعني

هذه القصيدة إلى أين تمضي

في حظر التجول المزمّن .

•

نصف أعمال كتيبه الجراة

النصف الآخر كتيبه أنا !!

•

يبقى امتحان الغيمة ماثلاً

في عدد السابلي والأزهار التي ستروينا .

•

لم أترك طفولتي يوماً

تبتعد كثيراً

إن الوحوش تتجول في الجوار

ولذلك . . لم أجد بدأ

من الاحتفاظ بها حتى اليوم !!

•

الحصان الراكض في البرية

هل يعرف حجم البهجة

التي أثارها في الغبار !! ؟

•

دائماً يسألني الأصدقاء القادمون

من مدن بعيدة

كيف تستطيع الكتابة

في مدينة مغلقة ؟ !

•

نعبر النهر فنشمر عن سيقاننا .

في الكتابة

لا بد أن نشمر عن روجنا .

•

الحرية حياة أولاً

قبل أن تكون كتابة .

بعض الكتاب يقلب المعادلة

فيسكن القلموس

•

الحرية ليست الانطلاق بعيداً

عن العالم .

الحرية حلول فيه .

•

العمل الإبداعي : تحريض

يدفعك لأن تتأمل ضد حالة الترهل والغيبوبة

يدفعك لأن ترى ضد عمالك
يدفعك باتجاه الرقص
بمترواً على أطرافك المشلوله
يدفعك ضد بلاة الحلة اليومية
لإزالة صدا الروح

■

الكتابة كالنهر
يتسرب في الأرض . . يتصاعد للسماء
يقطع مناطق شاسعة فيرق ويبدأ
يندفع في انعطافات مرهقة مجنونة
أو شلالات جبارة
حرية أن يصل البحر
لا أن يضيع في الصحراء
— آه يا قلب الغلري —

كل ما حولي من كائنات
يقول لي ما يقوله النهر :
أختلف . . ولكن أنت .

●

الديمقراطية العربية
إنفلات من جرائم ماضية
وحرية تمهد لا ابتلاع للزبد .

●

تبدو التعددية أحياناً .
هي التصريح لأكثر من طرف واحد
لكي يسرق .

●

أحد للمسؤولين العرب
كان يتحدث جاداً عن التعددية
قائلاً :

بإمكان أطباء الأسنان أمثلاً —
أن يفتحوا العدد الذي
يشؤون من العيادات

●

ثمة أشياء تختصر الآن
وأشياء أخرى يجب أن تموت
وليس في يلي سوى
طلقة رحمة واحدة .

●

ويعد :

الطغاة

لا يستوردون ضحاياهم .

●





المشى وسط حقول الألغام

أحمد إبراهيم الفقيه
ليبيا

إذا كنت قد جئت إلى ميدان الكتابة الأدبية ، كما جاء غيرى من كتاب ، استجابة لجل طبيعى ، وإشباعا لهواية كانت نوعا من اللعب والتسلية ، وبدأت النشر سعيدا لأننى صرت أتنمى إلى أصحاب الأتلام ، فإننى سرعان ما اكتشفت أن ممارسة الكتابة تشبه تماما للمشى وسط حقول الألغام . ولاشك أن هذا ما سيكتشفه كل كاتب يملك طاقة من الإخلاص لأهله وأرضه وبيته ، ودرجة من الأمانة والمسئولية نحو قارئه ، ومقدارا من النزاهة مع نفسه واحترامه لذاته ، فلا يرضى بعلتد أن يسخر مواهبه لخدمة سيد آخر سوى الفن والحقيقة . وهكذا وجدت نفسى موعلا وسط حقول الألغام ، ولا نجاة إلا بأن أستغفر تلك القوى الخفية للمجهولة الكامنة فى نفوسنا ، وأستعين بالحلمس الذى يحى موقع الألغام فيتجنبها ، وأضع فى رأسى جهازا يدرك خطورة الموقع الذى سأضع فيه قدمى ، فيحذرني وينلرنى ، لاخطئه وأضع قدمى فى موقع أكثر أمانا ، حتى وأنا أعالج أكثر المواضيع خطورة واستغززا ، أو أقصم الغرقة للحرمة التى رأيت قبل أن أدخلها لافتة كبيرة تقول « ممنوع الاقتراب » . ولأن الحذر لا يغنى من قدر ، كما تقول أمثالنا الشعبية ، فقد ساقى قدرى إلى الوقوف على مرآت منها أمام محاكم إدارية وأجهزة رقابية بسبب ما كتبت . ولعل هذه المناشبات هى التى رفعت درجة الحساسية لدى وجعلتنى أفتدى إلى الجملة القادرة على نقل للعين نفسه ، ولكن بدرجة أقل استغززا وخطورة ، وأعانتنى على اكتشاف المواقع الآمنة وسط حقول الألغام ، وعلمتنى كيف أطفىء أجهزة الإنذار وأنا أسلك إلى قصر المحرمات للحصن بالعسس والحراسات .

ولابد من الاعتراف بأن الذى ساقى إلى هذه المواقع ، لم يكن الإبداع الأدبى ، وإنما مقالات الرأى وأعمدة النقد الاجتماعى التى كتبت أكتبها كثيرا منذ بداية الستينيات . ولعل الإبداع الأدبى أكثر أمانا ، لأنه أكثر استجابة لأساليب المكر والمروعة ، باعتباره يتعامل من خلال الأتمة ، ويتحدث بأصوات متعددة ، ويستطيع

من خلاله طرح الفكرة وتقيضها ، كما نستطيع ترك القضايا ذات الطبيعة الطرفية الآتية ، وتجنب الأسلوب الواضح المباشر الذي يجعلنا في موقع المواجهة مع حراس المؤسسات السياسية والدينية والاجتماعية ، ولكن هؤلاء الحراس حضورهم في أذهانتنا ، حتى ونحن نكتب الإبداع قصة أو رواية أو مسرحية أو قصيدة ، فخطوط التماس كثيرة ، تواجهنا حتى ونحن نكتب قصصاً نتحدث عن كائنات الكواكب الأخرى أو قصائد تنأجى ضوء القمر . لأن أخطر الألفاظ التي مني بها واقعنا الثقافي العربي ، إضافة إلى ضيق هامش الحرية ، هي آفة « التحريف » ، أو ما نطلق عليه تجاوزاً « التأويل » ، بفهمه الدارج والمتداول في أوساط العامة ، والتأويل هنا ، غالباً ما يقوم به مخبرون صفار ، أو كتبة صيفار ، أو موظفون في الأجهزة الرقابية ، أو خطباء مساجد لا يعرفون من الدين إلا القوالب العتيقة الجامدة . ينظرون دائماً إلى كل إبداع ، أو صاحب فكر ، نظرة شك وريبة ، وعندما لا يجدون مأخذاً واضحاً يأخذونه على ما قرأوه له ، يلجأون إلى هذه الوسيلة الرخيصة الماكرة التي تبحث بين السطور عن دلالة اتهام وإدانة ، يحاصرون بها الكاتب . وإذا كان بعضهم يظهر على السطح ، ويحارس حقده في ضوء النهار ، مسلحاً بترجيحية تستمد سلطتها من عصور الانحطاط والظلام ، لكي يستملى الرأي العام ضد كاتب من الكتبة ، فإن أكثر هؤلاء الناس خطورة هم أولئك الذين يعملون في الظلام ويكتبون تقاريرهم السرية التي يستعملون بها السلطات السياسية والأجهزة الأمنية على كل كاتب لا يحبهم ، دون أن يعلموا أحدًا يرجع ما امتلأت به تقاريرهم من حقد وتضليل وتشويه ، وتأتي النتائج لتعاجى الكاتب الذي يلقي نفسه مطروداً ومتهماً ومداناً دون أن يعرف المدافع والأسباب ، بل دون أن يعرف التهمة التي أوجبت كل هذا العقاب . وبطبيعة الحال ، فإن هؤلاء المخبرين اللعين يمتزفون تحريف الكلمة ، إنما هم نتيجة لا سبب . إنهم إفراز طبيعي لهذا المناخ الذي غابت فيه حرية الرأي والتعبير ، وانضخت فيه التقاليد التي ترسى دعائم الحرية ، وترغم السلطات السياسية والاجتماعية على احترامها ، وأكثر من ذلك تزرع الفتنة في عقل وقلب الكاتب الذي أصبح لا يكتف إلا وأشباح هؤلاء المخبرين والرقباء محاصره في كل مكان .

وإذا كانت الألقام المزروعة في طريق المقالات الفكرية والبحوث العلمية وأعمدة النقد السياسي والاجتماعي ، أكثر من تلك المزروعة في طريق الكتابة الإبداعية ، فإن هناك أسلاكاً كثيرة تربط هذه الحقول جميعها ، ولجمل حفل الألقام يتسع بتناسع المساحة الممنوحة للكاتب . فلا كاتب باعتباره شخصية عامة ، مطالب بأن يكون صاحب رأى في القضايا الملحة المعالجة التي يبرز بها الواقع . وفي مجتمعات مثل مجتمعاتنا العربية ، التي لم تخرج بعد من دائرة التخلف ، ولم تتخلص من سلبات المرحلة الكولونيالية ، تصبح أهمية أن يكون للكاتب برأي وموقف، تماثل أهمية وجوده في الحياة . وهذه للواقع ، وما يترتب عنها من نتائج ، هي التي تجلب معها الأذى لإبداعه الأدبي أيضاً . فالاعتراض عندئذ لن يكون اعتراضاً على رأى أو مقال كتبه فقط ، والتقييم لن يكون تقييماً منصفاً لإبداعه ، بمزج من رايه السياسي ، وإقفاً غالباً ما يأتي الاعتراض والتقييم ليشمل بجمل إنتاجه وكتابه . وتأتي الإدانة لكي تسحب على كل إنتاج صدر له ، سواء اقترب من المحرمات والممنوعات أو ابتعد عنها . والشواهد كثيرة على المبدعين الذين انحضوا خلف الشمس بسبب رأى أو موقف أو نشاط سياسي ، وانحضى معهم إنتاجهم الإبداعي .

ولأن القمع يعيد إنتاج نفسه ، ويتنقل من الدائرة الأعل إلى الدائرة الأدنى ، ويعمل من ضحايا القمع أنفسهم ، بصدرنا للقمع ، فقد أصبحنا نرى عناصر من البيئة الشعبية تتبادل المواقع مع أجهزة السلطة ، في ممارسة هذا القمع على كل من يغامر فيها وأدبياً ، ويتخطى الأسلاك المألوفة في التفكير والمعالجة .

وأخلص من هذه المقدمة إلى تركيز الحديث حول الكتابة الإبداعية ، وعلاقتها بهذا المقدار المتاح من الحرية . ولا بأس من الانكفاء على مقولات يسوقها الكتاب والمبدعون ، يعيدون بها تكرار البديهيات ، ويؤكدون بها دائما على أن الحرية شرط أساسي من شروط الإبداع ، بل هي شرط أساسي من شروط التقدم وبهوض المجتمعات ، وأن قوى الخلق والإبداع لا يمكن أن تحقق كمال انطلاقها وقدرتها على الفعل والتأثير والتغيير ، إلا بإتاحة أكبر قدر من الحرية لها . ولكننا جميعا نعرف الطبيعة الجدلية التي تحكم العلاقة بين هذه القضايا ، فبقدر ما يحتاج الإبداع إلى حرية ، فإن تحقيق مطلب الحرية أيضا يحتاج إلى أفعال ومواقف يأتى في مقدمتها الإبداع الأدبى الجريء ، الذى يتحدى معطيات الواقع ، ويقتحم غرف « التابو » ، ويمتله بروح المجازفة والمغامرة .

وبهذه من هذا الفهم ، أحاول شخصيا أن أمارس الكتابة الإبداعية ، موقنا بأن الإبداع الأدبى ، لن يكون إبداعا ، إذا وقف خائفا ، عاجزا ، ينتظر فى ظل الجدران ، وأمام الأبواب المغلقة ، عابر سبيل يمنحه حسنة الله يقتات بها ، وأنه لابد أن يقتحم هذه الأبواب وأن يسعى لهدم هذه الجدران ، وأن ينفذ عبر الطرق المسدودة ، وأن يتزعم قوته انتزاعا من قبل ميادين الحياة وأفرانها الساخنة . لابد أن يلتحم بجسد الواقع ، وينفذ إلى لحم الأشياء ودمها ، حتى يجد ما يكفى من القوت الذى يغذيه ويمده بأسباب القوة والحياة ، وإلا أضحي إبداعا هزيلا ، ضعيفا ، فاقدًا لمقومات البقاء .

وإذا كان الحديث ينصرف إلى أوجه الحرية الغالبة خارج النص ، فلا بد من الحديث عن الحرية الأخرى ، وهى تلك الحرية الحاضرة داخل النص ، تلك التى يتيحها لنا العمل الإبداعى ، ونحن نخلق شخصيات من الهواء ومنحها الروح والحياة ، حيث تختفى كلمات التحذير وأصوات الرقابة ولا يبقى سوى صوت الفن يطالب بالإنصات إليه . ولا مندوحة من القول ، هنا ، أن الأدب العربى ، وهو يشق طريقه وسط حقول الألغام ، بحاجة إلى درجة من الوعي بالظروف والمعطيات ، يجعلها سلاحا يعينه على الاهتمام إلى المواضيع التى يحقق بها تلك المعادلة الصعبة ، معادلة النجاة ، دون التضحية - بشروط الفن ورسالته . أو بعبارة أخرى ، على الكاتب وهو يقفز داخل أطواق النار ، ويستقل فى رحلة الإبداع من طوق يشتعل إلى طوق أكثر اشتعالا ، أن يهتدى إلى ارتداء الملابس الواقية ، التى تنجيه من الموت احترقا .



حياة الكاتب في ظل إرهاب السلطة

أحمد عباس صالح

مصر

منذ بدأت الكتابة وأنا أعيش « الرقابة » . وقد تعلمت مثل أغلب الكُتّاب من جيل أن أفتح بنصف المدف الذي أقصده من الكتابة أو حتى بجزء منه ، وكانت بداية أغلب كُتّاب جيل الحقيقة مع ثورة ٢٣ يوليو ، حقاً كنا نكتب قبل ذلك هنا أو هناك ، ولكن الاحتراف الكامل لم يبدأ إلا بعد الثورة مباشرة . وكان يوجد في كل صحيفة أو أداة اتصال جماهيرية « رقيب » رسمي تأتيه كل الموضوعات فيجري قلمه بالحلف الذي يراه دون أن يمرؤ أحد على محمديه ، لأن ذلك كان يعنى المساملة الجنائية . وكنا في أغلب الأحيان نصافق هذا الرقيب ونحاول التضاهم معه . فعل الرغم من أنه هو نفسه يتلقى تعليمات وعظومات محددة فإنه كان يستطيع أن يتوسع في تفسير هذه التعليمات أو يضيق في حدودها ، وكانت مصادقته تعنى اللعب في سلطة « التضييق » ومحاولة الاستفادة منها .

وكان للوجود الدائم للرقيب آثار متعددة . لعل أهمها هو الانحسار من غيوف السلطة من الكلمات والاهتمام البالغ بها . وكان هذا يجعلنا نكتشف أهمية الكلمات كما لو كنا نتعامل مع قتابل موقوتة . لذلك كنا نكتب بروية وننتقى الألفاظ ونفكر في دلالاتها وظلالها المختلفة . وفي بعض الأحيان صار خداع الرقيب طملاً من مهارات الحرفة ، ولعل ذلك خلق أسلوباً فيه شيء من الرمزية ، وفيه الكثير من الالتواء ونجذب الخطاب المباشر والصريح . وربما انعكس هذا على كل الخطاب السياسي العربى ؛ فغالبية العرب يفكرون ويتحدثون كما لو كان هناك رقيب في داخلهم ، وهو الأمر الذى لاحظته الدارسون من الأجانب لأحوالنا السياسية والاجتماعية .

وإذا كان اكتشاف أهمية الكلمات يرجع الفضل فيه لاهتمامات السلطة بها ، فإن له أيضاً عبره الخطيرة . فمع مرور الوقت أصبح الكاتب يكتب وعينه على السلطة . أى يكتب لغارىء رئيسى هو رئيس الجمهورية ، فقد كان هذا الرئيس هو المرجع الأوجد . وقد تحول ذلك إلى حقيقة كبرى تنطى كل مساحات القراءة . وكان هذا

واقعا إلى حد كبير ، إذ كثيراً ما كان الرئيس يتدخل في كتابة الكُتّاب . وكثيراً ما حدث أن تم استدعائنا أو إخطارنا بملاحظة من الرئيس ، وكان هذا يأتي أحيانا في شكل إيجاز بالموافقة والتشجيع وأحيانا بشكل سلبي يحدد الحرية تهديداً مباشراً . وكان رئيس التحرير يُطَهر الكاتب بشكل سرى تقريرا عن مقالته المنشورة اليوم مثلاً قد طلبت في الرئاسة . ويعني هذا أن يعيش الكاتب ، وربما مسؤول الجريدة أيضاً ، في قلق حتى يتأكد من أن الرئاسة لم تهجم ما يدعو إلى المؤاخظة الصئفة .

وهكذا أصبح القارئ الذي يتخيله الكاتب في ذهنه هو الرئيس ، والسلطة الحاكمة بشكل عام ، وتسابق الكُتّاب لمخاطبته ، ومحاولة التأثير فيه . وكان الكاتب يعتبر نفسه ناجحاً جداً إذا وجد أن الرئيس قد ذكر ملاحظة أو فكرة له في إحدى خطبه . إذ كان في ذلك إشارة إلى أن فكرة الكاتب قد وصلت وأنها دخلت في مجال التنفيذ . وراح الرأي العام وجهور القراء يغيب عن ذهن الكاتب بالترديد ، حتى أوشكت صلة الكاتب بالقارئ على الانقطاع ولم يعد التأثير فيه ذا أهمية كبيرة . وأهل الرأي العام إلهاماً شديداً ، وصارت الكتابة نوعاً من الجدل الدائم والمحدد بين الكاتب وسلطة الحكم المتمركزة أساساً في شخص الرئيس . وربما كان هذا هو السبب في تضلُّل الاهتمام الشعبي بالكتابة وفقدان ثقة القارئ فيا تكتبه الصحف . وكانت قراءة القارئ العادي تقصد تفسير الألفاظ التي تنشر في الصحف في شكل مقالات أو تحقيقات أو أخبار ليُعرف اتجاه ربح السلطة ومحاول مواجهة حياته معها .

وبسبب الرقابة الحازمة والطاغية ، أصبح الذي يصل إلى جمهور القراء من المعلومات ضئيلاً جداً . وكذلك الأمر بالنسبة للكاتب الذي ليست له صلات مباشرة بالسلطة . وغالباً ما كان هذا النوع من الكتب الواصلين إلى السلطة نادراً جداً . فكما أن السلطة الفعلية قد احتكرت في شخص واحد ، كذلك احتكرت المعلومات في شخص واحد ، هو الصحفي والكاتب الكبير الذي اختارته السلطة موضعاً لأسرارها أو استخدمته في جلب ونشر المعلومات التي تريدها . وفي وقت من الأوقات كنا نشعر أننا لا نعرف ماذا يدور حقيقة وراء الكواليس ، وقد تولانا شخصياً شعور غريب ، مثل شعور الرجل الذي يخافه الشك فيما يحدث في بيته والنتائج من نقص في معلوماته . وهو شعور يخيف يجعل الإنسان يعيش في قلق دائم ، ويفقد القدرة على الحكم الصحيح على الأشياء ، وكانت المعلومات تأتيه في شكل « الشائمة » كالزواج الذي يستمع إلى تلميحات عن سلوك زوجته دون أن يصارحه أحد بالحقيقة . ويصبح الكاتب هنا كتلة من الحواس المتنبهة لكل شاردة وواردة لعله يجد فيها منفذاً إلى الحقائق المستورة عنه . وكان هذا هو حال المجتمع بشكل عام .

وقد بلغت السلطة في إظهار وجعها المخفية بل وأنيابها وغالباً أحيانا حتى أفرزت الكُتّاب فرعاً كاملاً . ولقد فكرت أنني تعرضت لمحنة في بدء حياتي الصحفية أوشكت أن تدمر كل النواحي الإيجابية في شخصيتي المهنية ، وقد قضيت سنوات طويلة أعاني منها .

ففي أوائل الثروة وقع الاختيار على مع آخرين أن أصغر في جريدة « الجمهورية » حين تأسيسها في سنة ١٩٥٣ . التحقت بالعمل أثناء التأسيس وأصبحت مسكناً لتحرير الملحق الأدبي الذي بدأ يصدر مع صدر الجريدة . في هذا الوقت كنت أكتب تمثيلات للإذاعة . . وذات يوم اتصل بي أحمد سعيد الذي كان مديراً لإذاعة جبلة (صوت العرب) وطلب مني أن أكتب تمثيلية عن الاحتلال البريطاني ومسؤوله . وبالطبع رحبت بذلك . فقد كانت تربيتنا الوطنية تلقى بكل المسئوي على كامل هذا الاحتلال . وفي هذا الوقت صدر كتاب لأحد

الزملاء هو المرحوم عزيز قسطنطيني بعنوان (الاستعمار عدو الشعوب) وكان يعمل في قسم الأخبار بالإذاعة وقد استخلص مادته من كتابات الكتاب المنهدين للمعادين للاستعمار البريطاني ونفى الميول اليسارية . وقام الكتاب على فكرة رئيسية هي أن الاستعمار مظهر خارجي للاستغلال الرأسمالي ، وأن هذا الاستغلال لا يقتصر على الشعوب المحتلة بل يشمل أيضا الشعب الذي يحكمه الرأسماليون في الداخل ، وكان هذا الشعب في كتابنا هو الشعب البريطاني . واعتلا الكتاب بالصراع بين العمال الإنجليز والطبقة الرأسمالية الحاكمة .

أعطاني أحمد سعيد الكتاب مرجعاً في ما كان يسمى حينذاك بلقاعة العلمية أو التثاقفية . . وأخذت الكتاب ورحلت أجسد ، عن طريق التمثيل ، المضامين الفكرية للمعرضة فيه ، وأغيت التمثيلية وسلمتها لأحمد سعيد .

والواقع أنني كنت مستريباً في مدى تقبل نظام ثورة ٢٣ يوليو لهذه الأفكار ، ولكن أحمد سعيد شجعي وأطلعني على تعليقات نارية كتبها هو ضد الاستعمار الإنجليزي ، وأنهمني أن هذه الحملات طلبتها السلطة منه للضغط على الإنجليز أثناء المفاوضات التي كانت قد بدأت معهم من أجل الجلاء .

ومضى أسبوع قبل أن نشرع في تنفيذ هذا النص ، وإذا بي أتلقى عيادة تليفونية من المرحوم السيد بدر الذي كان قد عُيِّن منذ قليل مديراً للتمثيلات ، يطلب مني كتابة تمثيلية سياسية عن حادثة ٤ فبراير سنة ١٩٥٢ ، وهي الحادثة التي أزعج فيها السفير البريطاني الملك فاروق على أن يسند الوزارة إلى حزب الوفد برئاسة الزعيم مصطفى النحاس . واعتبرت هذه الحادثة عملاً جارحاً للسلطة الوطنية وكان الضباط الأحرار بصفة خاصة يعتبرونها تسففا استعمارياً وغيانة وطنية .

ولكن هذا لم يكن في اقتناعي . . كنت قد تعلمت أن الحرب العالمية الثانية كانت بين القوى الفاشية العالمية والقوى التقدمية ، وأن الملك كان يتصل بالالمان ، وكان الإنجليز يفتنون في المسكر الديمقراطي ، ولهذا استطعت أن أتقبل حادثة ٤ فبراير . واعتلرت للسيد بدر بضيق الوقت ويأني أيضاً لا أشراكه الرأي في حادثة ٤ فبراير .

وكان السيد بدر يريد أن يرضى رجال الثورة والسلطة التي عينت في وظيفته الجديدة . وكان يعرف أن يوم ٤ فبراير - الذي سوف يحل بعد أسبوعين فقط - هام جداً ، لا لأنه يصادف هذا التاريخ السياسي ، بل لأنه يوافق يوم خميس وأن السيدة أم كلثوم ستغني فيه لأول مرة منذ وصول الضباط الأحرار إلى السلطة . وكانت الفئانة الكبيرة قد قضت هذا الوقت كله - من ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ إلى ٤ فبراير سنة ١٩٥٤ - تحت العلاج في الولايات المتحدة من اضطرابات في اللغة الدرقية ، وما هي ذى تعود وتقبل أن تغني للثورة .

وأعد لذلك احتفال كبير في مبنى سينما كايرو بالاس يحضره كل ضباط الثورة وكبار رجال الدولة .

أراد المرحوم السيد بدر أن تشارك الإذاعة في هذا الاحتفال مشاركة سياسية . وفلك عن طريق تمثيلية قوية يرضى عنها الرؤساء ، وكان اختياره في الواقع سليماً ، وهو واقعة ٤ فبراير . على أن تذاغ التمثيلية في الساعة التاسعة والنصف بعد نشرة الأخبار وقبل بدء حفلة أم كلثوم مباشرة التي كانت تبدأ عادة في العاشرة مساء .

هذه كانت حساباته ولم أكن أعرف منها إلا القليل جداً .

وفي هذا الوقت كانت قد اندلعت مظاهرات عنيفة في مصانع نسج المحلة الكبرى وأزعجت السلطة فقمعتها بعنف وأعدمت اثنين من قادتها هما العاملان خميس والبقرى . . وتركت هذه الحادثة أثراً سيئاً في نفوس الناس ،

ولعلها أفضت الثورة التأييد الشعبي الذي كانت تتمتع به . وكانت السلطة تعتبر أمنها في مقدمة كل شيء ، ومن المؤكد أنها كانت تبالغ كثيراً في تحوطاتها وشكوكها .

على أي حال ، كان وقع هذه الحوادث شديداً على الناس وأوقع الرعب في نفوسهم . وبالمصادفة البحتة كنت قد اخترت زعيماً عمالياً إنجليزياً يخطف في العمال يجرّهم على الإضراب ويشرح لهم طرق الاستغلال التي يمارسها النظام الرأسمالي ضدهم . وكانت هذه حيلة فنية لشرح الظاهرة الاستعمارية .

لم يقبل السيد بيتر اعتذاري عن عدم كتابة التمثيلية التي اقترح موضوعها ، وطلب مني أن أكتب في الموضوع السياسي الذي يعجبني . ويبدو أن الرجل كان يعتقد أن أفكارى - التي كان يعتبرها ثورية - تتفق مع أفكار الثوار الجدد وأنها ستقع منهم موقع الرضا . وهنا وجدت أن الوقت ضيق فعلاً . ونتيجة لإلحاحه ورغبته في المشاركة في تلك المناسبة الهامة ، قلت له إنني كتبت تمثيلية عن الاستعمار البريطاني وسلمتها لأحد سعيد فإذا أراحها عليه أن يتصل به ويتخلها منه .

وفعلاً حدث هذا ، ودعاني المخرج يوسف الحطاب إلى الحضور في يروفات التمثيل ، فقد كان هو الذي سيفرج التمثيلية . وعندما دخلت إلى قاعة البروفات توقفت مذهولاً . . فقد وجدت يوسف وهى وفاطمة وشذى ومنسى فهى وكبار الممثلين ولم يكن في التمثيلية ما يستحق أن يؤديه مثل هؤلاء الكبار . إذ كانت من النوع الوثائقي الذي لا يعتمد على الشخصيات المركبة ، وكنا نشير إلى المتحدثين بصوت (١) أو صوت (٢) ولم تكن هنالك ضرورة للآداء الصعب أو المركب . . لذلك وقتت مدهوشاً من هذا الحشد الكبير لفنانين من الدرجة الأولى في تمثيلية وثائقية ومدة إذاعتها ثلاثون دقيقة فقط .

ولكنى لم أعلق ، وقد أدركت أن إدارة التمثيليات تريد أن تظهر بقوة في هذا اليوم المشهود ، ولعل شعرت بشيء من الزهو .

وأخيراً جاء اليوم للمشهود - يوم ٤ فبراير - وجلست إلى جانب جهاز الراديو في بيتنا ومعى صديق كان قد زارنى صدفة قبل موعد الإذاعة . وكانت بقية الأسرة تستمع إلى التمثيلية من جهاز آخر .

انطلق صوت المذيع بشكل حماسى ، على طريقة أحمد سعيد وأيضاً يوسف الحطاب الذى كان يخرج إثارة ، مجلجل باسم التمثيلية «مصاصو الدماء» . وكان الإخراج عبوكاً والتمثيلية محكمة . وراحت تنتقل من إثارة فكرية إلى أخرى ، حتى وصلنا إلى تلك المخططة النارية التي جعلتها على لسان أحد القيادات العمالية الإنجليزية . .

نظرت إلى صديقى فوجنته مندهشاً . . والواقع أن هذه التمثيلية ما كانت لتداع إلا في دولة اشتراكية لم تحف بعد آثار ثورتها وانقلابها على السلطة القديمة . وما إن انتهت التمثيلية حتى جافى أبى مندهشاً ومتسائلاً كيف سُمح بمثل هذه التمثيلية . وتساءل صديقى السؤال نفسه فقلت مندفعاً إنكم لا تقدرون ثورة ٢٣ يوليو حتى قلدها وأنهم ثوار حقيقيون وما كانوا ليؤافقوا على إذاعة مثل هذا الكلام لو لم يكونوا مؤمنين به .

ظلتت متشاكاً طوال هذه الليلة . وإن كانت التساؤلات التي جافتنى هزت ثقفى في الحجاج التي أدليت بها دفاعاً عن الثورة لأن مسيرة السلطة الجديدة لم تكن تتفق مع هذه الحجج .

في اليوم التالي ذهبت إلى الإذاعة ، وكان من عاقت أن نذهب إلى قسم الحسابات لأخذ أذن الصرف التي تخصني .

كانت الإذاعة في مبناها القديم بشارع الشريفين ، وكان الداخل ينزل درجتين بعد ردة صغيرة في المدخل ليجد المصعد ، وليجد مكتباً صغيراً يجلس إليه مسؤول أمني هو عادة من موظفي الإذاعة . كنت أدخل فأهبط الدرجتين وأقريء رجل الأمن السلام . وكان يقف ويبتع شيء من المودة التي تنشأ بين رجلين متجاوبين دون سبب واضح . . فقليل ما كنت أتعامل معه ، وإن كنت أشعر بالارتياح نحوه ، على عكس زملائه الآخرين . . اعتليت المصعد ثم ذهبت إلى قسم الحسابات الذي كان مزدهراً بالتعاملين مع الإذاعة كالعادة ، فوقفت خلف الزحام محيياً مسؤول الحسابات بصوت عالٍ . . وهنا وجدت لمسة خفيفة في كتفي واستمعت إلى صوت يقول من خلقي : « لا تنتظر وراءك . . جئت لأقول لك إن « مخبرين » من البوليس في انتظارك وقد سألوني أن أدهم عليك ففعلت . . خذ حركك وتدارك الأمر » .

قال هذا بصوت هائس وشعرت به وهو ينصرف . التفت ببطء فرأيت الحارس الطيب وهو يغادر الغرفة ، ولم أريد أن أفتش عن « المخبرين » اللذين يتبعاني .

في هذا الوقت كانت هناك وظيفة عجيبة اسمها « أركان حرب الإذاعة » وكان يشغلها ضابط من الجيش هو البيوزياشي عبد المنعم السباعي ، وكان ذا نفوذ أقوى من نفوذ مدير الإذاعة ، وكانت صلته مباشرة بوزير الإرشاد القومي الذي تتبعه الإذاعة وهو الضابط صلاح سالم .

كان عبد المنعم صحفياً طريفاً قبل الثورة إلى جانب كونه ضابطاً في الجيش وهو الذي غنت أم كلثوم وعبد الوهاب أغاني ناجحة من كلماته . وبالطبع كان عباً ومستجاً للآداب . وكان صديقاً لي ، وكثيراً ما كنت أدفع باب حجرته وأجلس معه بضع دقائق أتناول فيها فنجاناً من القهوة يدعوني إليه بناءً على طلبي . قلت لنفسى فلاصعد إليه لأرى ما الأمر . .

بالطبع قفزت إلى ذهني كل تساؤلات الأسم وعرفت أن الموضوع يتعلق بالتمثيلية ، ولكن لم أتصور أبداً أن أكون موضع مساءلة ، ذلك أن التمثيلية - أي تمثيلية أو أي موضوع إذاعي - كان يقرأ جيداً وعمل على مستويات بما في ذلك مدير الإذاعة شخصياً ، وليس من المعقول أن تكون قد ذهبت إلى التنفيذ دون أن تمر بهؤلاء الرقابة العتاة . . وكان هذا زمن الرقابة وفي عز سطوتها . .

وصلت إلى غرفة عبد المنعم السباعي وقيل أن أدفع الباب - كعادتي - وجدت سكرتيره ، وكان صولاً في الجيش ، يندفع نحوي ويمنعني من الدخول قائلاً : إن البيك في اجتماع هام .

كانت قفزة الصول وطريقته الحشنة والجديدة على منبهاً إلى أن في الأمر شيئاً غير عادي .

وقفت مذهولاً وقد بدأ الخوف يمتدني ، وتحولت الحجرات حولي والردهات والناس إلى مكان غريب عني تماماً ، وبدأت أنتبه إلى أنني غريب على المكان وعلى أن أحترز . .

بعد قليل من التفكير قلت لنفسى ؛ لأذهب إلى المخرج يوسف الخطاب فلا بد أن لديه شيئاً ما حول الموضوع . .

ويبدو أنني عندما نزلت إلى مكتب الخطاب كان قد علم بالموضوع منذ دقائق قليلة . . ذلك أنني بدلاً من أن أجده جالساً إلى مكثه وجده نائماً فوقه ، وكانت اثنتان من اللقيعات الشهيرات ، آمال فهمي ، وفضيلة توفيق ، تهيان على رأسه وتحاولان إفاقة من إغايمة أو غيبوبة أو شيء من ذلك . . ولكنني ما إن قلت بصوت الخافت المضطرب : صباح الخير . . حتى نهض يوسف الخطاب وصاح بأعلى صوته في وجهي متها ليلى أنني خربت بيته وألقيت به إلى التهلكة . .

تملكني الغضب ووجدت جهازى العصبى في حالة تحفز وعلى استعداد للمواجهة . . إذ كنت أشعر بأننى لم ارتكب أى خطأ ، وأن الذى أتعرض له هو ظلم جائر . . ولذلك صرخت في يوسف بأن يجرس وأن يفهمنى ماذا حدث بالضبط . . وكان الرجل صديقاً حميماً إلى جانب أنه يعمل معى في ملحق جريدة الجمهورية محرراً للإذاعة .

بعبارة متمثلة وغير مترابطة فهمت أن هناك اتهاماً كبيراً جداً . . بمؤامرة لقلب نظام الحكم . . ! ! كنت أعرف رقم التليفون الداخل لعبد المنعم السباعى فأدركت القرص ورد على فبدلته بالعتاب ولكن الرجل كان خائفاً أكثر منى ، وقال لي بصوت مرتعب إن الموضوع كبير جداً ، وأكبر من سلطتنا جميعاً . . وإنه يطلب منى ، باسم الصداقة التى بيننا ، أن أبعده عنه . . وقال كلاماً كثيراً لم أفهم منه أكثر من أن القضية أخطر مما أظن . .

كان يوسف الخطاب قد جلس إلى جوارى يستمع إلى الحديث ، وقد تهدل فكه واتسعت عيناه وأوشك لسانه أن يتدلى من بين شفتيه . .

وضعت السماعة ورحت أفكر في هذه الكارثة . أين أذهب ؟ وماذا أفعل ؟ وكنت قد عرفت من « خطرة » الخطاب أنه مطلوب القبض علينا ، أنا وهو . .

الآن . . معى شخص آخر . . وهذا حسن على كل حال . . ربما كانت السيلة آمال فهمي هى التى اقترحت علينا أن نتصل بالأستاذ حسين فهمي الذى كان رئيساً لتحرير الجريدة التى نعمل بها ، خاصة وقد كان رئيس مجلس الإدارة البكباشى أنور السادات ، وهو شخصياً الذى اختارنا - كليتنا - ورفضت السماعة وطلبت حسين فهمي الذى ما إن سمع صوتى حتى صاح قائلاً : أين أنت . . تعال فوراً . .

ولما عرف أنني اتكلم من الإذاعة وأن يوسف الخطاب معى طلب أن أحضره وأن آتى على الفور لأن الأمر جد خطير . .

خرجنا أنا والخطاب من الإذاعة وبعد خطوتين لاحظنا المخبرين ؛ أخذنا تاكسيًا ففتبنا .
إذن ليس هناك أمر بالقبض علينا بعد . .

حين وصلنا إلى مبنى دار الجمهورية لم يلفت نظرنا شيء غير عادى . . ولكن حسين فهمي أفهمنا أن هناك رأياً آمناً رسمياً يقول إننا شركاء في منظمة يسارية ، دبرت لإخراج التمثيلية ، متميزة فرصة لجميع الناس في كل أنحاء الجمهورية حول الراديو ليسمعوا أم كلثوم لأول مرة بعد غيبة أكثر من عام ونصف عام ، فيسمعوا هذه التمثيلية التحريضية ، وفي الوقت نفسه تتطلق مظاهرات مدبرة أيضاً في المحلة الكبرى وبعض المدن الأخرى وتشتمل البلد .

ولكن هذا لم يحدث . . ؟

لعل هكذا صحت لحسين فهمى .. فقال إن هذه هى التية وإن تليبرنا هو الذى حاب ..
بالطبع لم يكن رئيس التحرير متفقاً مع التقرير الأمنى المذكور . وكان وزير الداخلية زكريا محبى الدين وجلاً
متشدداً وعنيف الكراهية لكل ما يظنه يساراً .. وأصبحت تحت رحمة هذا الرجل ..
ويعد أخذ ورد عرفنا أن الموضوع لا يمكن البت فيه إلا عندما يحضر الوزير المسؤول عن الإذاعة الصاغ
صلاح سالم ..

كانت الساعة الحادية عشرة صباحاً عندما وصلنا أنا ويوسف الخطاب إلى مبنى جريدة الجمهورية . ومنذ هذا
الوقت وحتى الثالثة صباحاً لم أبحر الجريدة .. وطوال هذه الساعات كانت تأتينا الأخبار تبعاً متناقضة وغير
مفهومة .. « الآن صدر أمر القبض .. لا .. تأجل الأمر .. ثبتت براءتكما .. البوليس قدم لإلغاء القبض
عليكما .. » ومع مرور الوقت بدأ دور يوسف الخطاب فى المؤامرة يتضامل ويظهر لهم أنه غربرىء خدعته
أنا .. وفعلنا فى حوالى العاشرة مساءً قيل له أن للموضوع قد سُرِّى بالنسبة له وله أن يعود إلى بيته وإلى وظيفته
آمناً ..

كان الإهراق قد بلغ منى مبلغه عندما استدعيت فى الساعة الثالثة بعد منتصف الليل لأدخل غرفة أنور
السادات وأجد مجموعة من المسكرين « بيدلم » العسكرية يملأون الكنبات والمقاعد المنتشرة فى الحجرة ..
عرفت منهم أنور السادات وصلاح سالم ، وكانا يجلسان متجاورين . أما الآخرون فلم يكن أحد يعرفهم بعد .
ولكننى لم أجد محمد نسيب الذى كان رئيساً للجمهورية .

وراء المكتب الذى كان عل يمينى وقف حسين فهمى - دون أن يجلس طوال المحاكمة . كنت فى حوالى
السادسة والعشرين من عمرى ، ولم يكن لى أى نصير فى هذا العالم المائل المخطورة ، وكنت أسمع عن الإعدام
وعن السجون .. ولعل شعرت لأول مرة بوطأة الدولة تجاه الفرد الوحيد المسكين الذى يواجهه كأننا انخطبوطيا
لا رحمة فيه .

وقفت مدهولاً أجييب عن أسئلة عدائية تحمل اليقين بالإدانة كان يوجهها لى للرحوم صلاح سالم غير مدرك
لحالتي بوصفى فرداً بلا أى حماية .

طوال المناقشة وأنا أشعر بعث الحياة ، فالظلم الواقع علّ لى عادياً أو حتى وقعاً .. إنه شئ أبشع من
ذلك .. إنه عملية شريفة لى فيها نقطة وحيدة يضاء ولو قليلاً ..

وربما منذ هذه اللحظة أدركت المعنى الحقيقى للمجتمع الملقى ، للثقافة المهنية ، للمجالس الشعبية
والتشيلية ، للصحافة الحرة ، للقضاء ، للجمعيات التى يتحصن فيها الناس ضد الأخطار التى يترصون
لها .. وفوق ذلك تمتد المراكز السلطوية ، وتعدد وجهات النظر .. وحرية الاختلاف .. وأصبحت المحاكمة
أشبه بكابوس ثقيل كامل ..

كان ظهري لى كنية طويلة يجلس عليها ثلاثة أو أربعة ضباط - لا أذكر - وكانت أسئلة صلاح سالم الفرحه
والمزدهية بقوة مصدرها تفرس أجوىقى التى تصدر عن خلوكامل من لى وسيلة حماية .. وفجأة شعرت بخوف
خرفاى ، كما لو كان غفريت من الجن يتربص بى خلف ظهري ، وقف شعراسى - كما يقولون - ووجدتنى ألتفت
ببطء نحو مصدر الحوافر لأقترظ طائراً فى الهواء لورأيت أن الخطر الذى أحس وجوده سوف يهاجنى .

وهنا وجدت عيني رماديتين مغناطيسيتين تمحضان في مؤخرة رأسي بتركيز شديد . . . والتقت عيني بهاتين العينين وأنا أشعر بيلع فائق . . . ولكن الرجل الذي كان يجلس في ركن الكنية لوح بيده بما يعنى : فصرنا من هذا الموضوع . . . ولدهشني وجدت صلاح سالم يصرفني . . . وكان أنور السادات يؤازرني وقت وآخر أثناء المحاكمة كان يؤكد على تفسيرى بقوله : «صبح» ، بطريقته التأكيديّة في الكلام ، وكان هذا يثلج صدرى ويخفف من عناء المواجهة . . .

وربما كان أنور السادات هو الذى قال لي أخيراً أن أذهب إلى بيتي بصوت فيه انحياز لي .
خرجت من الغرفة غير مصدق ، وخرج ورائى حسين فهمى ليهشنى على أن نجوت . . .
قلت له : من هذا الرجل الذى أشار لهم يصرفني . . . فقال إنه البكباشى جمال عبد الناصر .
لم أكن متزوجاً بعد ، وكنت أمشي مع والدتي وأخوتي وأخواتي . . . وكنت أساهم بجزء كبير من نفقات عائلة كبيرة العدد غالبية أفرادها ما زالوا أطفالاً . . .



لا أدري كيف تمت هذه الليلة . وعندما ذهبت في اليوم التالي إلى الجريدة سلمنى سكرتير رئيس التحرير خطاباً عرفت من نظراته . . . وكانت لي به صلة قرابة - إنه خطاب بالفصل . . . وفعلاً تأكد لي هذا من قراءة سطوره المختصبة . . . ولم أتلئ أى مكافأة مالية أو تمويش عن الفصل . . . 1
وقبل أن أنصرف قال السكرتير هامساً : لا تذهب إلى الإذاعة . . . فقد صدر الأمر بمنعك من دخولها . . .
ومع ذلك وجدت قلمي تقودنا فى إلى مبنى الإذاعة ، ومن بعيد رأيت على الباب الخارجى ورقة كبيرة مكتوباً عليها أمر منى من الدخول .



أمضيت أربعة شهور بلا عمل قبل أن يتصل بي أحد بهاء الدين وكان صديقاً لي ، وكان قد وجد نفسه دون أن يقصد أو يريد مسؤولاً عن تحرير مجلة «روز اليوسف» . فبعد أن خرجت من الجمهورية ومبعت من العمل بالإذاعة اشتدت الأزمة الكبرى بين محمد نجيب - رئيس الجمهورية - وبين مجموعة الضباط الأحرار بقيادة جمال عبد الناصر . . . وانقسم المجتمع إلى قسمين ؛ البعض يؤيد نجيب يزعم أنه سيعيد الأحزاب وسيقيم حياة ديمقراطية ، والبعض الآخر يصور ذلك على أنه انقلاب ضد الثورة .

وقد كشفت هذه الأزمة أن كثيرين لم يؤيدوا التوجهات غير الديمقراطية التي بدأت تظهر آنذاك ، وكان هناك كثيرون أيضاً يرون أن انقلاب الضباط الأحرار يتعرض لمؤامرات بقيادة القوى الرجعية المتحالفة مع محمد نجيب .

وكان إحسان عبد القدوس - وهو أحد المقربين لرجال الانقلاب - يرى أن عودة الديمقراطية أهم من أى هدف آخر ، وكتب مقالاً قوياً وصريحاً يطالب فيه الضباط الأحرار بالعودة إلى ثكناتهم وتسليم الحكم للأحزاب . ولعله كان يتوقع انتصار محمد نجيب .

والذى حدث كان عكس ذلك تماماً ، إذ تغلبت مجموعة عبد الناصر ، وقامت باعتقالات واسعة النطاق شملت ضباطاً وصحفيين وسياسيين . وكان إحسان عبد القدوس في مقدمة المعتقلين بسبب مقاله الجريء هذا . كان أحمد بهاء الدين يكتب عموداً في المجلة ، ولم يكن محرراً دائماً ، ويبدو أن السيدة فاطمة اليوسف صاحبة

المجلة ووالدة رئيس التحرير رأيت أن بهاء يستطيع إصدار المجلة حتى تنتهي فترة اعتقال ولدها المسجون . وهكذا وجد أحمد بهاء الدين نفسه يعمل ٢٤ ساعة يوميا ولا يساعده إلا القليلون . . وكان يرسل موضوعات للمجلة إلى مكتب وزير الإرشاد القومي الصاغر صلاح سالم ، حيث كان هو الرقيب العام على الصحف ، ليستسلمها نائبه اليوزباشي محمد أبو نار ويراجعها ويشطب منها ما يرى أنه لا يجوز نشره .

كانت المواد ترسل بعد دفعها للمطبعة وتخضيرها للطبع . ولكن أحمد بهاء الدين كان يبالغ بأن نصف الموضوعات قد شطبته الرقابة ، وعليه أن يبحث في الأدراج عن موضوعات أخرى ويعيد تخضيرها وصياغتها ويرسلها للمطبعة ثم يبحث بها مرة أخرى للرقابة . وكان هذا جيمعا ينبغي أن ينتهي في يوم معين هو يوم الجمعة مساء لأن طبع المجلة يبدأ يوم السبت ويستمر ليوم الأحد لتصدر المجلة وتكون في أيدي الباعة يوم الاثنين .

في هذه الدوامه الملهكة ظن أحمد بهاء الدين أنني قد أنقسم معه العمل وأخفف عنه بعض العبء . . وفعلًا اتصل بي وشرح لي الأمر وكان يعرف قصة فصل من جريدة الجمهورية ، لكنه كان يعلم أيضاً أن علاقتي بأنور السادات طيبة ، وأن موضوعي قد ظهر على حقيقته وأنهم قد يصلحون وضمي ويوافقون على عودي للعمل . . ونصحني بأن أذهب إلى السادات وأطلب منه التوسط للإذن لي بالعمل في مجلة « روز اليوسف » .

عندما ذهبت إلى السادات رحب بالفكرة ، وشرح لي أن قصة فصل كانت على الرغم منه . وفعلًا اتصل بجعلال عبد الناصر الذي أعطى الإذن بالعمل .

في هذه الفترة جريت معي الرقابة ومعنى اختفاء حرية الرأي وحرية التعبير .

في الواقع لم يكن لي اهتمام بالسياسة بوصفها موضوعاً للكتابة . كان تكويني أدبياً . ودراسي للحقوق بدلاً من الآداب كانت بغرض امتلاك مهنة تحسباً للإعتماد عن الكتابة ، ذلك أن الكتابة الأدبية - وكما حدث فعلاً بمناسبة تمثيلية الإذاعة - كانت لها مخاطرها أيضاً . ولم أكتب أي مقال سياسي بتوقيمي منذ حمل بالصحافة إلا في أوائل الستينيات ، بناء على إلحاح من رئيس تحرير « الجمهورية » التي كنت قد عدت إليها .

أنضيت فترة « روز اليوسف » ساهراً كل يوم حتى الثالثة صباحاً أحياناً لتتسلم المواد من الرقابة ويندفع بها إلى المطبعة .

ومن مر بتجربة الرقابة من الكتاب يعرف أن الحلف الذي تجريه يتعامل مع الموضوع بلا أي اهتمام ، ويدون أي حس جال أو منطقي ، والحلف يقع كالقفص والفرد على الجمل الجميلة ، وعلى المبررات المفسرة والموضحة . هو تشويه ديناصوري أصم لا يعبا بشيء قطاً أقدامه الثقيلة على الكلمة المكتوبة فتسحقها سحقاً .

لذلك كثيراً ما كنت أجلس وحيداً مكتئباً وأنا أرى الجمل المبهرة ، وأتقاضى الكلمات أسامي كالبنين المهمل ملية بالوحشة والخراب .

وأظن أن الكتابة بدأت تفسد منذ هذا التاريخ ، إذ أصبح علينا أن نتجهذ في التعرف على المجالات المسموح بها ، وأن ندرب أنفسنا على إطاعتها والسير على منوالها ، وقد أصبحت مهنة الكتابة مخوفة بالخاطر إلى أقصى حد ، ثم تأكد لدى العاملين فيها أنها مهنة تابعة للسلطة تسير حيث تسير .

من حسن الحظ علينا أن بدأت قرارات شعبية تصدر عن هذه السلطة . وكنا نسمع كثيراً بتلك القرارات ونهمل لها . . ولكننا وجدنا أن هذا الفرع ينبغي أن يكون بيتاً وبين أنفسنا ، لأن السلطة وإن كانت هي التي أصدرت القرارات لا تريد في هذا الوقت بالذات أي تحريج إعلامي بها . . وكان علينا أن نسكت حتى

الترحيب والتصفيق للقرار - كما كنا نقول حينذاك - كان الإعجاب والتصفيق بأن الأمر أيضا ولا يجوز لأحد أن يجبر السلطة وقائدها إلا حين ترى السلطة ذلك !

والواقع أن ضغوطا كثيرة قد وقعت على المثقفين ونجحت في أن توصلهم إلى الإحساس بالاستلاب ، وبأنهم لا قيمة لهم ، أو أن مكانتهم أقل كثيرا من مكانة أقل رجل في السلطة . وقد أثر هذا تأثيرا خطيرا على الكتاب والمثقفين . ووقع أغلبنا في أزمة طاحنة ، فمن ناحية كنا نعتبر أن قضية التجرد الوطني هي الهدف الأول ، وأن تعميم التعليم والتحول الصناعي مقدم على كل شيء ، آخر ، بما في ذلك قضايا الحرية .

وأظن أن الكتاب المصريين هم الذين ابتكروا فكرة الديمقراطية الاجتماعية والتفريق بينها وبين الديمقراطية السياسية . فالأولى تعنى تحرير المواطن من العوز والحاجة ، وأن هذا التحرير هو الخطوة الضرورية نحو الحرية السياسية . وكانت الثورة تقضى وقتا طويلا عند حدود الحرية الاجتماعية ولم تتحرك أبدا نحو الحرية السياسية .

وكانت السلطة في مواجهتها « للاستعمار » نجعلنا إما أن نؤيدها ونسكت على النواقص الخطيرة الأخرى أو نصبح مهادنين للاستعمار والصهيونية . وكنا بالطبع نقبل بأن نتجرع كل المرارات الداعية حتى يتم الانتصار على العدو الرئيسى !

وقد عرفت قرارات فصل أساتذة الجامعات والكتاب والصحفيين بالجملة ، كان يفصل خصون استنادا من هيئات تدريس الجامعة ، أو يفصل مائة أو أكثر من الكتاب والصحفيين .

في سنة ١٩٦٤ حدث انقلاب في جريدة « الجمهورية » ، إذ كان النزاع بين الرئيس عبد الناصر والمشير عبد الحكيم عامر قد بلغ الذروة ، ويبدو أن المشير كان يشكو من أن الصحف جميعها تحت هيمنة عبد الناصر ، ولذلك تم التنازل له عن جريدة « الجمهورية » ، وسلم المشير الجريدة لأحد الصحفيين الرجعيين الذى طرد ثلاثين كاتباً ، منهم سعد مكارى ، ووشلى صالح ، وعبد الرحمن الحميسى ، ونعمان عاشور ، وسعد الدين وهبة ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وأنا . .

وبدلاً من أن نوزع على صحف أخرى وزعنا على شركات القطاع العام باعتزلونا مديريين للعلاقات العامة . .

وأذكر أن الشاعر كامل الشناوى كان يقول لعبد الرحمن الحميسى ألعنا ضاحكا : لا تبتشى يا عبد الرحمن فلفد بدأ جوركى إسكافيا وانتهى كاتبا ، وبدأت أنت كاتبا وانتهيت إسكافيا .

ذلك أن الحميسى كان قد نقل من « الجمهورية » إلى شركة « بلتا » لصناعة الأحذية .

لم يكن هناك احترام للكتاب والمثقف ، بل بلغت جهود متعملة لإذلال الكتاب والمفكرين . . وكان هذا الموقف علما . ففى أول السبعينيات وبعد تسلم أنور السادات للسلطة كتب توفيق الحكيم كتابه الشهير (عودة الرعى) الذى أدان فيه سلطة عبد الناصر مع أنه كان أحد مؤيديه الكبار ، وكان قليل الاهتمام بالديمقراطية ، بل كان يهاجمها حتى قبل زوالها .

وقد جاء السادات إلى السلطة ومعه ورقة جديدة استطاع أن يصفى بها ورقة عبد الناصر ، وهي الديمقراطية ، مما حفز توفيق الحكيم ومعه نجيب محفوظ على أن يكتبوا له رسالة ينصحانه بالبناء الداخلى وحل المشاكل المتعلقة بحجة التفرغ للمواجهة مع إسرائيل وتحرير الأرض المحتلة . وتم التوقيع على هذه الرسالة من

حوالى مائة وعشرين كتاباً وصحفاً .. كان لهم اهتمام خاص بالحريات السياسية وإصلاح الأوضاع الداخلية . وكان السادات يؤجل الحرب بحجج متعددة ، فظن الكتاب أنه لا يريد الحرب ورأوا أنه - إذا كان الأمر كذلك - فليقم بالإصلاحات الداخلية .

وغضب الرئيس السادات وأصدر أمراً بإيقاف الجميع عن العمل ، بما فى ذلك توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ولطفى الخولى وغيرهم ..

ومثل هذا الأمر كان يعنى بالآ ينشر لأى شخص منهم أى شيء لاقى الصحف التى يعملون فيها أو فى الإذاعة أو فى التلفزيون أو السينما والمسرح ! .. !



لقد انتهت هذه الظروف بشرها وخيرها . والذى أضر منها أكثر من أى شيء آخر هو المجتمع المصرى والأمة العربية بشكل عام .. لقد استوصلت الشجاعة وقُمع الإبداع .. وجفت الخصوبة ..

وربما كانت النتيجة للأسوأ لذلك كله هو أزمة الإبداع التى تعاني منها المجتمعات العربية .. فالإبداع والحرية وجهان لعملة واحدة .. وقد يمر وقت طويل قبل أن تعرف المقول العربية الإبداع فى العلم والأدب والفن .. والسياسة أيضاً





الخلاص بالجسد

أحمد عبد المعطى حجازى

مصر

يولد الإنسان حراً . لكن الشاعر لا يستطيع أن يتحرر حقاً حتى يموت !

لا أقصد هنا شيئاً مما يوجد عند الأفلاطونيين أو عند المتصوفة والمهتود الذين يبرون الجسد سجنًا ، ويجعلون الخلاص منه شرطاً للفوز بالحرية . بل أقصد العكس تمامًا ، فالشاعر كائن دنيوى يحتاج إلى جسده وروحه معا ، إلى حياته كلها وتجاربه جميعا حتى يصل إلى الحرية الكاملة ، أى إلى التحقق والإبداع .

وما دمت لا نتحقق إلا حين نموت ، فللموت عندى ليس نقيضا للحياة ، بل هو الذروة التى نصل إليها فى طلبنا للحرية .

نحن نولد أحرارا . معنى ذلك أن الحرية حق طبيعى لنا ، يبدأ بوجودنا ذاته ، فنحن منذ البداية أحرار بالقوة . لكننا لا نصبح أحرارا بالفعل إلا إذا عشنا التجربة بطولها ، وأكملنا الحق بلا تردد ، وحوّلنا الإمكان المضمر إلى مشروع خلاق يتجسد فى الفن كما يتجسد فى الحياة . فالشاعر الذى أتحدث عنه ليس هو المشتغل بكتابة الشعر أو بأى فن آخر فحسب ، وإنما هو المبدع إطلاقاً ، أى خالق أفعال ، سواء كانت هذه الأفعال أعمالاً فنية ، أو سلوكاً يومياً واجتهادات عملية . المبدع الذى أقصده هو ذلك الرجل الذى يرى فى كل خطوة بخطوة ينظوها هوة فائقة أو فراغاً موحشاً يملؤه بما لم يكن من قبل ، تدفعه الحرية من خلفه ، ويشده الموت من أمامه ، وبينهما يتولد هذا القلق المحصب الناتج عن شعورنا بأننا لا نوجد إلا فيما لم نحققه بعد ، وهذه المعاناة السائدة الأليمة التى تفجر كل ما فى الكينونة من طاقات الخلق والتجاوز .

والحرية كحق طبيعى ليست إلا سلباً ينفى العبودية . لكننا نحول هذا السلب إلى إيجاب حين نغلا حياتنا بالفعل الحر البريء فنصير أحراراً بالفعل . وقد نتراجع عن نقطة البداية التى يمكن أن نسميها نقطة الصفر حين

نتلقى أفعالنا من الغير أو نقلها عنهم طائعين أو مكروهين ، فندخل في إيجاب عكسى مناقض لإيجاب الحرية ونصير عبيدا بالفعل .

أحدث إذن عن الحرية كههم مقيم . أو تجربة شخصية كيانية لا تتحقق ولا تتشخص إلا بالجدس الحى . (الواقع أن الجسد دائما حى . فالجدس الميت جثة . والجدس الجامد جسم أو مادة أو شيء . لهذا كان الجسد يظهر لى كليا تمثلت الإنسان منفعلا بجماله وقوته . ونادرا ما سميت الجسد الإنسانى فى شعرى جسما ، فالجسم فى نظرى عود ناشف أو نيزك منطقى» .

الجدس إذن هو ما يشخصنا . هو ما نوجد به وما نستطيع من خلاله ممارسة الحرية أو بالأحرى اكتشافها . والفرق كبير بين الممارسة والاكتشاف .

إننا نمارس الحرية أى نتنعم بها حين تكون الحرية معطى مقررا سلفا ، محدودا بالمحظورات التى رسمها الآخرون . هذه هى الحرية الميتة التى نمارسها بأجسادنا . لكننا نكتشف حريتنا نحن من خلال اكتشافنا لذواتنا أى لأجسادنا الحية .

(كل التجارب العميقة فى حياتى بدأت فى مراهقتى الأولى وأنا أعان وحدى محنة نفسي وأتعم بالآله . وقد راهقت وأنا لم أبلغ بعد الثانية عشرة من عمري . محاولتى فى التصوير والنحت والعزف على الكمان . قصيدتى الأولى التى ألقيتها سنة ١٩٥٠ فى احتفال مدرسى بعيد المولد النبوى . تجاربى الجنسية الأولى التى كانت تمزقا مرجعا بين الطيش والكتمان . تمردى على سلطة الأب وسلطة المجتمع وسلطة الدولة . تعاطفت مع الإخوان المسلمين ، واختلفت مع أبى فى فهمه للدين ، ووقفت مع مرشح الوفد فى مواجهة الأغلبية التقليدية التى كانت تصوت لمرشح الأحرار الدستوريين وذلك فى آخر انتخابات برلمانية أجريت قبل استيلاء العسكريين على السلطة . ثم انصرفت إلى قراءة الفلسفة ، وجننت ببنيشة ، وقرأت قصيدتى المشككة «بكاه الأبد» وهى أول ما نشر لى على جماعة من أصدقائى وهم يؤدون صلاة العصر فى يوم من أيام ١٩٥٣ ، واحتجرت لأول مرة فى مركز الشرطة عدة ساعات لأنى كرهت أن أراجع أمام شرطى رفع سوطه على فائزته من يده ولكمته لكمة عنيفة) .

وما دامت الحرية اكتشافا فهى وعى حاد وامتحان قاس ينتهى بالنجاح أو بالفشل . ومقياس النجاح والفشل هو ما يكون فى الاستجابة من أصالة وندى ، أى من طابع شخصى وقوة تعادل قوة التحدى . معنى هذا أن الحرية نفسها إبداع ، وهى غاية الإبداع ، كما أن الإبداع هو غاية الحرية . ولأن الحرية تجربة متصلة نعاينها فى كل فعل وفى كل لحظة ، فى علاقتنا بأنفسنا ، بالطبيعة وما بعد الطبيعة ، بالسلطة والمجتمع ، فالحرية ليست مجرد نزوع عقل أو نفسى ، وإنما هى حياة كاملة لما أبعادها الدينية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية . وهى توتر دائم بين الفعل الحرو وما ينفيه أو يعطله من قيود مادية وقيود لا ترى .

إننا ننزع بالقطرة إلى أن نكون أحرارا : لكن الحرية التى نطلبها ليست مجرد فعل أو موقف نفقه خارج ذواتنا ، بل هى فعل فى الداخل أولا . إنها فعل كينونة . نزوع يشبه أن يكون ظمأ عضويا يبدأ من أعماق الجسد نفسه . ويتحول إلى توق روحى ناصب ، ولهذا يتجسد فعل الحرية فى أعمق تجارب الإنسان . فى العقيدة ، والجنس ، والإبداع ، والثورة .

في كل من هذه التجارب يقف الإنسان في مواجهة قوة أخرى تهدد حريته ، فلما أن يدّعن وإما أن يتمرد . وكما تبدأ العبودية من الإذعان تبدأ الحرية من التمرد . وبعض الناس يجيئون أن يختصروا التجربة فيفقدون بداية الحفظ ويقعون في الخلط والتشتت . وذلك حين يظنون أن التمرد بذاته حرية .

والحقيقة أن التمرد ليس إلا حالة سلبية نفى بها العبودية ونقف على عتبة الحرية لتعيد بناء العالم من جديد ، أي لنخلق من الفوضى نظاما وتعيد تسمية الأشياء التي ستغير بتغيرنا إذ نتخلص مما يكبلنا من قيود فتراها في حقيقتها الرائعة . معنى هذا أننا لا نتمرد على العالم لكي نخرج منه (نحدث عن نفسى طبعاً) ، بل نتمرد عليه لكي ندخله أحراراً ظافرين ، وفي هذه التجربة العنيفة لا مفر من التخبط والسقوط ، لأن الجسد الذي نتحرر به هو ذاته الجسد الذي نقع به في أسر العالم ونخضع لحتمياته .

في هذا الضوء أفهم على نحو أفضل مكان الحرية في كل من المسيحية والإسلام . الإسلام يتعامل مع الإنسان المجرد ، والمسيحية تتعامل مع الإنسان المتشخص . والإنسان في نظر الإسلام فطرة وبراءة . أما في المسيحية فالإنسان طبيعة مشروطة بنفسها وبغيرها وخبرة مثقلة بالمتعة والآلم وهذه هي الخطيئة الأصلية . وإذا كانت الحياة في الإسلام جهادا للمحافظة على البراءة ، فهي في المسيحية أعراف أو مطهر يصل بنا إلى الخلاص . والنتيجة واحدة ، فالحرية لا تتحقق إلا بالموت ، أي باكمال التجربة .

هكذا أستطيع أن أقول إن تجريبي مع الإبداع هي ذاتها تجريبي مع الحرية . والتجربتان متداخلتان بمنزجتان بحيث أجدني عاجزا عن الإشارة إلى نقطة البداية . هل كان هاجس الحرية هو الذي فتح لي طريق الشعر ، أم أن الشعر هو الهاجس الأول الذي دفعني في دروب الحرية ؟

لقد كانت القصيدة نفسها شكلا ومضمونا مجالا لاكتشاف الحرية وتذوقها ، كما كان الدفاع عن الحرية دفاعا عن مكان للشعر في هذا العالم . وفي الحرية والشعر كان همي الأول أن أجد نفسى .

كنت أشعر دائما أن ما يعوق حريقي هو ما أعانيه من انفصام يبدد التلقائية ، هذه الغيبوبة التي تجعلنا غريبا عن أنفسنا ، إذ تهتز صورتنا في المياه الرجاجة فلا نرى وجوهنا ، ولا نخرج من هذه الغيبوبة إلا حين يسكن الماء وتتضح الصورة فيملؤنا شعور متوهج بالحرية . تلك هي لحظة الكتابة ، لحظة نرجسية مكثفة . أن نستخلص وجوهنا من الغرق ، ونميز إيقاعنا الخاص في الضجيج .

وفي كل مرة واجهت فيها رمزا من رموز الطغيان (وقد تكررت هذه التجربة مرات عدة) كنت أستنجد بالشعر على ما يداخلني من الضعف والخوف فيأتني .

(أستطيع الآن أن أفسر لنفسى تحفظي إزاء مصطلح الحداثة . الحداثة تعني الانعتاق من الأنكسار والأشكال الموروثة من العصور الماضية واستيعاب روح العصور الحديثة وتبني وجهات نظرها والتمكن من أساليبها . لكن الحداثة بهذا المعنى تبدو لي زيا خارجيا يفقد بمرور الوقت جدته وجاذبيته . إنها بسبب عموميتها وطبيعتها اللا شخصية قيمة مطلقة ، أي قيد آخر يناقض خصوصية الإبداع وشخصانيته ولواتخذ هيئته . ولهذا كنت دائما أتحفظ إزاء مصطلح الحداثة وأفضل تأسيس الإبداع على الحرية التي تضمن للعمل أن يكون نموا من الداخل لا يتطابق مع أي تصنيف) .

من هنا لا أتصور الشعر مجرد كتابة ، ولا أتنع بحرية نسيية ، أو بحرية في مجال دون مجال . والشعر والحرية تجربتان متداخلتان كما ذكرت ، بحيث لا أستطيع أن أميز إحداهما عن الأخرى . كل ما أستطيع أن أشهد به على وجه اليقين أن كل شيء في هذه التجربة المزدوجة كان فعلا جسديا في المقام الأول . هذا الفعل الجسدى لا أحصره في المعنى الشبقى المباشر ، فهو يمتد هذا المعنى ليتطابق مع معنى الكينونة في كل حالاتها . نعم ، فانا أشعر بمض الحديد في جسدى ، وأسمع صليله وهو يلف ويضيق أو وهو يتكسر ويتحطم ، وهذا الصليل هو ذاته الإيقاعات التى تتردد في كيانى كله وأنا أكتب مدركا أننى أنتمى للعالم الذى أنمرد عليه ، لا لأخرج منه ، بل لأخلقه من جديد .

•





الحرية هي الاستثناء

أحمد عمر شاهين

فلسطين

يبدو لي - والله أعلم - أن القاعدة هي التقييد وأن الحرية هي الاستثناء في وطننا العربي . حرية الحياة للإنسان وحرية التعبير للكاتب .

منذ الطفولة - بالإنجليز ما أقسى سلطة البيت - الأب والأم والأخوة والأقارب : « افعل كذا ولا تفعل كذا » ، « هذا غلط لك وهذا عرم عليك » ، « كن ولدا شاطرا واسمع الكلام وإلا » .. « وإلا » هذه تشمل الضرب (التعذيب) ، الحرمان من المصروف أو الطعام (حصار اقتصادي) ، عدم الخروج من البيت (السجن) .. وأنا لا أعترض هنا على التربية ، ولكن على أسلوب التربية . كل ما يقولونه صواب يجب أن يطاع ، عليك أن تبليج وجهة نظرك وتطيع .

وحين وجدت متنفسا لي في كتابة يوميات خاصة ، أتناول فيها بصراحة ، أهل البيت من الأسرة الكريمة ، وأعبر فيها عن وجهة نظري في تصرفاتهم ، أصبحت متبوعا . فقد اطلعوا في غيابة على هذه اليوميات ، وقامت قياتهم ، أصبحت ولدا عاقا مارقا ، حرّموا على الجميع مراسلتني ، وأعرضوا بوجوههم عني ، وظل هذا موقفهم مني لسنوات طويلة . أباحوا لأنفسهم التلصص والتجسس وانتهاك حرمة أسرارى .. ولم يتحملوا وجهة نظر ثقال في تصرفاتهم .

ولم تكن سلطة المدرسة بأقل قسوة من سلطة البيت ، الناظر والمدرسون وحتى العمال . إن لم تسمع الكلام وتسبر على الخلفين التوازيين الرسميين لك ولغيرك دون معارضة أو حوار ، فقد تطرد من الفصل أو تفصل من المدرسة (النفي) أو تضرب (التعذيب) أو تعزل في غرفة مظلمة بعد إياب التلاميذ إلى بيوتهم (السجن)

أو تحرم من الوجبة الغذائية التمتعة (حصار اقتصادي) ، لا حوار ولا مناقشة ولا استماع لوجهة نظرك ، هم تلقى عليك جزافا ، وعقوبات تنزل بك عليك تقبلها دون اعتراض . والشئ الغريب - الذي لم أره أو أسمع عنه في أي مكان - أن مدارس اللاجئين التي كنا ندرس فيها كانت جميعها غاطة بالأسلاك الشائكة كالسجون ، ولا أدري سبب ذلك حتى الآن . وفي كل الأحوال كان يُفرض على جميع التلاميذ حلق شعر رؤوسهم « عل الزيرو » حتى إن صورنا تبدو في استمارات الشهادة الابتدائية والإعدادية كالتناسيس .

تخلصنا من سلطة البيت والمدرسة ، وخرجنا إلى الحياة العامة ، نشعر أن العالم كله ملكنا وأنا على تغييره لقاخرون . لكن الوظيفة لم تكن أرحم . أردنا التمتع بحرية أن نكتب ما نشاء مادام العقل والتلق رائدنا ، وضربنا عرض الحائط بتحديات من هو أكبر منا من تجاوز كذا وكذا . . . ، والحمد لله أن مجالي كان الكتابة الأدبية ، فكان حظي أفضل من بعض الزملاء الذين غيبتهم السجون بسبب كتاباتهم السياسية . وليس معنى ذلك أن التعبير الأدبي أقل قيمة من التعبير بمقال سياسي أو العكس ، لكنه الفرق بين طريقتين في التعبير أحدهما تلفت الأنظار بشدة ، والأخرى تقول الشئ نفسه ، ربما ، ولكن بطريقة أخرى .

بدأت الكتابة على صفحات جريدة « أخبار فلسطين » ، التي كانت تصدر في غزة في الفترة من ٦٣ - ١٩٦٧ وهي جريدة أسست على نبط جريدة « أخبار اليوم » القاهرية ، وكان رئيس تحريرها الأستاذ زهير الرئيس . كنت أكتب صورة أدبية مرسومة بالكلمات ، تعبيرا عن بعض نواحي القصص في حياتنا الاجتماعية ، وحدث أن تناولت في إحدى هذه الصور موضوع التعليم ، وفوجئت ، بعد صدور العدد ، بمدير التربية والتعليم - وهو في غزة عثمانة وزير - يأتي إلى المدرسة في اليوم نفسه ، ولم يحضر ذهني أن كل هذه الضجة التي حدثت كانت بسببي حتى أرسل في طلي ، ووجدت مدير التربية يذرع غرفة الناظر ذهابا وإيابا وملامح الغضب على وجهه ، وما إن رأى حتى أمسك بأذني وشدها - أنا الموظف حديث التمتين - ثم قال لي : « أكتب ماتشاء لكن ابتعد عن التعليم ومشاكله » .

ولو لم يكن ابنه هو نفسه رئيس تحرير الجريدة لحدث ما لا يحمد عقباه . وشعرت ، منذ ذلك الوقت ، أن شيئا ما كسر داخل ، وبدأت تطوف في الذهن الخطوط الحمراء التي رسمتها السلطة السياسية والسلطة الدينية والسلطة الاجتماعية ، وزاد عليها الضغوط الاقتصادية التي ازدادت وطأتها على الفلسطينيين خاصة ، وهو يتنقل بين دول عربية مختلفة ، ذات نظم مختلفة ، محروم من معظمها من ممارسة حقه في الحياة الإنسانية الطبيعية ، خاصة حقه السياسي والثقافي ، وبات عليه أن يفكر أكثر من مرة قبل التعبير عن نفسه حتى لا يقطع خطأ واحدا من هذه الخطوط الحمراء ، أو عليه أن يضحي بحريته أو بالانتقال من البلد الذي يقيم فيه .

وبت أخشى ، أكثر ما أخشى ، تلك النبتة التي بدأت تنبغ داخل ، وتتراقص أمام عيني كلما أمسكت القلم ونسيتها بالرقب الداخلي ، تنبته لها منذ البداية وحاولت قمعها . . لكن ليس بدرجة كافية .

تقدمت عام ١٩٧٥ إلى إحدى دور النشر الكبرى برواية قصيرة « للأشبال » بعنوان (الأصدقاء الثلاثة) . ولكن كان شرط الدار الوحيد لنشرها هو تغيير حدثها الرئيسي ، والذي يقوم فيه الأشبال الثلاثة بقتل ضابط

صهري ، وكانت حجة الدار بأن القتل - ولو كان لعدو غاصب - مرفوض في مثل هذه القصص . وبالطبع رفضت التغيير المطلوب . وسجن نشرت الرواية سلسلة في مجلة (الأشبال) الفلسطينية ، جاء الاعتراض هذه المرة من أحد المسؤولين في المنظمة وعلى الحدث نفسه ، ولقد سُئِلَ : لماذا كتبت الرواية بهذه الطريقة ؟ وكان ردى الذى قدمته مكتوباً يقول :

لى وجهة نظر خاصة فى طبيعة ما يقدم من قصص للشباب الفلسطينى الذى يختلف عن كل أطفال العالم بأنه طفل بلا وطن ، وحتى من يعيش فى وطنه منهم هو تحت سيطرة استعمار استيطانى لم تعرف مثله الشعوب من قبل ، لذا فإن ما يقدم لهذا الطفل يجب أن يكون مختلفاً عما يقدم لغيره . إن ما كتبت فى الرواية يواجهه الطفل الفلسطينى يومياً فى الوطن المحتل ، فلماذا نخشى أن يقرأ ويعرفه الطفل خارج الوطن المحتل ؟ إن الأطفال فى الوطن المحتل فى معركة متواصلة مع الصهاينة ، معركة تتخذ أشكالاً مختلفة حتى وهم يلعبون ، ولعلكم سمعتم عن مطاردة جنود الاحتلال للأطفال الذين يلعبون بالطائرات الورقية التى تحمل ألوان علم فلسطين ، ومعارك الحجارة التى تدور يومياً بين الأطفال والجنود . إن الواقع أكثر حدة وقسوة ووحشية مما تقدمه الرواية ، فإذا حاولت القصص تصوير ذلك ، لماذا ينبرى البعض للحديث عن الرعب والخوف ؟ إن أمام الشاب الفلسطينى مهمة صعبة ، وطننا مفتتق تقم مسؤولية تحريره على عاتق أجيال المستقبل أشبال اليوم ، فلو أعدناهم لذلك أيعنى هذا أننا نبث الرعب فى أوصالهم ؟ العكس هو الصحيح ، فلو لم نعدهم لذلك اليوم بمختلف الوسائل ، ولو لم نتحدث لهم عن بطولات وتضحيات وأحوال الأشبال فى الوطن المحتل تكون قد قصّرنا مرتين : مرة لأننا لم نفعل ، ومرة لأننا بثنا الاستسلام فى نفوسهم ، وذلك ما أرفضه .

هى وجهة نظر يراها كاتب فى قضية ما ، ولهذا السبب وحده لم تنشر الرواية فى كتاب .

فى بغداد عام ١٩٧٨ ، تقدمت بروايتى (الاختناق) لنشر عن وزارة الثقافة هناك ، وفوجئت بعد شهر برفض نشر الرواية دون إبداء الأسباب ، وسجن حاولت معرفة السبب لم يبح لى أحد به .

واستطعت بالحيلة استرجاع نسخة الرواية التى كانت لديهم ورفضوا إعادة نشرها ، لأجد فيها - بما دون على الهوامش - سبب الرفض .

كانت وجهة نظر بطل الرواية أن على الفلسطينيين ألا يتقادوا إلى هذه الدولة أو تلك ، وأن يتبعوا سياسة خاصة بهم نابعة منهم دون إقامة محاور أو تكتلات بعيدة عن قضيتهم ، وألا يجرحهم حاكم ما لظروفه وأهوائه الخاصة .

ولم يحجب ذلك الأخوة هناك فرفضوا الرواية .

لكن ما أزعجى حقاً هو ما تعرض له كتابى مع الناقد المصرى رضا الطويل (تشابك الجذور) وهو دراسة أدبية نقدية للشعر الإسرائيلى المعاصر عامة ويودا عيمحاي أبرز شعرائهم خاصة .

حين صدر الكتاب عام ١٩٨٥ عن دار « شهلى للنشر » فوجئنا ، بعد أيام ، بأن الناشر قد أوقف توزيع الكتاب . وسؤاله عن السبب ، قال إنه علم بأن منظمة التحرير الفلسطينية أمرت بوقف توزيع الكتاب وبالتحفظ على نسخته . قلت له : ذلك غير صحيح .. وسأحضر لك خطاباً من اتحاد الكتاب والصحفيين

الفلسطينيين - المسؤول عن إصدار الكتاب - بأن لا مانع من توزيعه ، ولا فاجأ مرة ثانية بأن أحد الأخوة الأعزاء - وهو دكتور نحترمه وتقدره - قد أرسل برسالة إلى مسؤول في المنظمة يطلب فيها مصادرة الكتاب وعدم توزيعه .

جاء في الخطاب المرفق مع رسالة الصديق الدكتور إلى المسؤول الفلسطيني ما يلي :

« مرفق قائمة بالملاحظات حول كتاب (تشابك الجذور) وقد سقتها بأقصى درجات الرفق والموضوعية . يبقى السؤال الأهم وهو يتعلق بجداولي الدراسة الأدبية !! والتقنية !! لشاعر إسرائيلي مبدع !! وجدولي نشر ثلاثين قصيدة إسرائيلية . لست أريد أن أذكر بأن « اليهود » والصهيانية منهم بوجه خاص « يحرمون » الاستماع إلى فاجتر الذي يقر الجميع بعملية موسيقاه ، لا شيء إلا لأن هتلر كان معجبا به .
بالطبع لا أدعو إلى تقليد الصهيانية في مواقفهم التعصية ، ولكن - على الأقل - عدم توزيع الجانب « اللطيف » منهم » .

(التوكيد وعلامات التعجب من عنده) أما للملاحظات نفسها فحملتها الرسالة المرسلة إلى اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين .

ويبدأ الجدل داخليا في اتحاد الكتاب ولجانته ، وتكونت لجنة لقراءة الكتاب وإبداء الرأي فيه ، وخلصنا في النهاية إلى قرار أرسلناه لدار النشر نقوم بتوزيع الكتاب جاء فيه :
« بعد الاطلاع على الملاحظات المقدمة حول كتاب (تشابك الجذور) ، والمطالبة بمنعه من التوزيع ، ويعد قراءة رد المؤلفين على تلك الملاحظات ، ويعد قراءة الكتاب ومناقشته مع الأخوة أعضاء الأمانة . . نرى أن كتاب (تشابك الجذور) لا اعتراض عليه ولا مانع من توزيعه » .

وحاول بعض الأخوة الكتاب في الصحافة المصرية والمناصرين للقضية الفلسطينية إثارة الموضوع على صفحات الجرائد لخطورة أن يعطى شخص ما لنفسه مسؤولية الوصاية على اتحاد الكتاب ويطلب بمصادرة كتاب ما وعدم توزيعه بحجة أنه يتناول الشعر الإسرائيلي . إلا أننا طلبنا منهم ألا يفعلوا ذلك لأن المشكلة تمت تسويتها داخليا وانتهى الأمر .

لكننا فوجئنا بعد ذلك ، في يناير ١٩٨٦ ، بجريدة « الشعب » الناطقة بلسان حزب « العمل » ببيان من لجنة أعضاء هيئة التدريس بالجامعات المصرية لمناصرة شعب فلسطين ولبنان ، يستنكر فيه على المؤلفين والاتحاد مناقشة أعمال شاعر إسرائيلي واتضح من بيانهم إما أنهم لم يقرأوا الكتاب ، أو قرأوه قراءة سطحية عابرة . ورددنا بمقال رفض الأستاذ رئيس تحرير جريدة الشعب نشره ، مما اضطر الصديق رضا الطويل إلى اللجوء للقضاء .

وكما قلت في البداية ، كنت أخاف دوما من نبتة صغيرة تنمو داخل اسمها الرقيب الداخلي ، وهي أخطر ألف مرة من الرقيب الخارجي أو أى سلطة قمع تأتي من خارج الذات . حاولت قمع هذه النبتة . لكنى ، بصراحة ، لم أجتها تماما . فروايق الأخيرة (المتدل) اضطرت أن أنتزع منها قبل النشر عشرات الصفحات التى قد تسبب من المشاكل الكثير . . أعرف تماما أنى أنا الذى نزعته . . لكن المسؤلية تقع بالدرجة الأولى على المناخ الثقافى العام . فالحرية : حرية الإبداع ، حرية الكلمة ، حرية الرأى ، حرية الابتكار ، حرية الحياة . كل لا يتجزأ . ومهما كانت مساوئ الحرية ، فإن فوائدها أثمن وأغلى ، فهى التى تتيح للمجتمع أن يتقدم ، للاديب أن يبدع ، للعالم أن ينتكر ، للحياة أن يكون لها طعم جميل . . فالخوف والتقييد والكبت ، كل ذلك قرين العجز والتخلف والموت .





أنا والطابو

مقاطع من « سيرة ذاتية للكتابة »

عن السلطة والحرية

إدوار الخراط

مصر

الحرية عندى فى الثقافة وفى الكتابة شرط ومناخ .
هى شرط الإبداع فى العمل الفنى ، فمن غير حرية لن تقوم للعمل الفنى قائمة . وهى هنا ليست مجرد إحساس الفنان بالحرية ، هذا الإحساس الذى أراه حتمية ضرورية من ناحية ، بل مفترضة منذ البداية ، ومع ذلك فما أندر ما تتحقق فى بلادنا ! فهل معنى ذلك ، بالضرورة ، أنه ما أندر أن يتحقق العمل الفنى فى بلادنا ، وفى بيتنا الثقافية ؟

الحرية ، فى العمل الفنى ، عندى ، أكثر من ذلك . بمعنى أن وجود العمل الفنى نفسه هو حرية ، حرية فى الاختيار ، وحرية فى البناء . وهى حرية تُلقى على عاتق الملتقى عبئا آخر من الحرية ، ومن هنا تنتفى المقولة الشائعة عن أن الحرية المطلقة هى الانفلات والفضى وانعدام القانون .

لا وجود للحرية إلا إذا كانت مطلقة ، فى الأساس : منطلقا ، وطريقا ، وهدفا ، على السواء .

الحرية مطلقة أو يجب أن تكون مطلقة . صحيح فى النهاية أن إطلاقيتها هذه قانون متضمن ومضمّر ، يلهم العمل الفنى كله ، ولكنه خفى ، وبالتالي هو مسئوليّة من غير أن تكون فرضا ، وهو اختيار وليس إلزاما من الخارج ، ولا انصياعا لقيود مصنوعة من سلطة أخرى غير سلطة الفن نفسها .

لكن إذا كانت هذه هى شروط قيام العمل الفنى ، بالحرية ، وفى الحرية ، أى فى داخل الحرية ، فإن شروط ازدهار تلقى هذا العمل الفنى وتوافر الاستجابة له هو مناخ الحرية فى الثقافة ، وفى المجتمع بشكل عام ، وهو المناخ الوحيد الذى يجب أن يكون سائدا دون أى تحفظ .

ذلك المتاح لا يوجد إذن إلا بالحرية القائمة على احترام الآراء الأخرى ، أى أنها حرية قائمة على تسييد الحوار والعقل وليس على الانصياع لمطالبات آليات القوى النفسية المدمرة : قوى ظلامية التعصب وتأكيد الذات فى نوع من العمى عن وجود الآخر وعن نور التسامح .

من الواضح أن آليات القهر والقمع آليات ليست داخلية فقط وإن كانت جوانبها من شروط قيامها ، أى أن آليات السلطة الخارجية البرانية (بأكثر من معنى) تعمل عملا أساسيا هنا (كما أن آلية الحرية ليست داخلية فقط) الآليات العميقة - آليات الكبت والزمّت والخوف والتحسب والتحوط والحرب هى آليات نفسية وجوانبه . ولكنها أيضا تستند إلى أنواع من السلطة الخارجية ، بل تقوم بها ، تتراوح من سلطة الموروث إلى سلطة النص المكرس أو المقدس ، ومن سلطة قهر « الأنا » العليا إلى سلطة الظلم الاجتماعى ، ومن سلطة الحس العام السارى خفية فى تضاعيف النفس والمجتمع على السواء والذي قد يكون أحيانا - بل غالبا - أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلنة السافرة ، إلى سلطة القوانين سيئة السمعة ، وما بين طرفى هذا القوس من مختلف آليات القهر على تعددها ورهافة مقدراتها على التسلل والانسراب أو جفافها وغلظتها وفجاعتها الحثثة شاكية السلاح وبارزة المخالب .

لا بد عندئذ ، إذن ، أن تتضافر آليات الداخل والخارج ، النفس والمجتمع ، آليات النص المقترح والتلقى الحر ، كلها ، لكى تضع اللبنات الأولى والأساسية لحرية الثقافة والإبداع ، بل لوجودها الحق .

نتيجة ذلك أن المبدع المفكر الحر عليه أن يدفع الثمن دون تردد .

ربما كان فشل الجهود التنويرية التى استغرقت منا ومن ثقافتنا سنوات هذا القرن كله ، وسقوط مشروع العقلانية والحوار المفتوح ، راجعين لنكوص كبار الذين تصدوا لهذه المهمة الفكرية عن التمسك بالحرية بكل معانيها ، وقبولهم التنازل مرة بعد مرة عما يكاد يفضى بنا ، الآن ، إلى برائن الظلامية والردة الحضارية .

تعددية المواقف والاتجاهات والإبداعات على ساحة الحرية لا يمكن أن تكون ثابتة أو جامدة أوقالبا فى مواجهة قالب ، بل يجب أن يكون هناك فى تصورى نوع من المرونة والتفاضل الحر والتشكل المستمر وفقا لإملاء العقلانية أساسا . والقيم الكبرى المساوقة لها ، مرتبة عنها بل تابعة منها ، قيم السعى نحو العدالة والكرامة الإنسانية وقبول ذوات الآخرين ، والقيم الأخرى ، وتفهمها ما دامت لا تتناقى مع العقل ، دون نزول عن إيمان بحقائق ما ، ليست مقلوبة علينا من عالم مثالى سَطَرَتْ فيه كل الألواح المحفوظة بل هى مصاغة صياغة متصلة لاجن ، بإدراك حر وإيجابية قادرة على التمثل والاستجابة لتحديات جديدة .

وحقّ إذا كان « الآخر » - فى ميدان الثقافة والفكر والإبداع - ظلاميا ، قمعيا ، لا عقلانيا ، فلا مفر من التعامل معه - ثقافيا - بإدراك أن الحكم الوحيد الحق هو العقل .

وإذا كان بيت الشعر الشائع قد أصبح الآن مبتلا ويكاد يفقد قوة ضررته :

وللحرية الحمره بلاب * يكبل يد مضرجة يدق

فإنه على الرغم من فصاحته التقليدية الخاوية يظل صادقاً وحقيقياً .
فلنتمسك بحرية الإبداع والثقافة أكثر من تمسكنا بالوجود نفسه .



ومن ثم ، فإننى أريد - إرادة حرة فيها من القصصية قدر ما فيها من انبثاق عفوى منبجس عن بتابع
باطنية من مستوى جيولوجى فى النفس لعله يقع تحت طبقة الوعى الصاحى ولعله يؤازره ويصححه - أريد
إذن أن تكون الرواية أو القصة ، عندى ، عملاً حراً . الحرية هى من التيمات والموضوعات الأساسية ،
ومن العصبوات المحركة للاذعة التى تتسلل دائماً إلى كل ما أكتب أو على الأصح « تسيطر » عليه صراحة ،
إن كان فى الحرية سيطرة ، الحرية المتحققة والمحطة معا .

فإذا تناولنا المسألة بشكل تقنى أكثر ، قلت إننى لا أطلب من الرواية أو القصة اليوم أن تكون مجرد واقعة
سرد وحكاية ، ولا أن تكون مجرد حامل لشعار أو لغزى (ولكنها بلا شك شئت أم لم أشأ ستحمل دلالة) وإذا
كنت حسن الحظ ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة ، لا أن تكون ، كما يقال بالتعبير
القالبى ، « شريحة من شرائح الحياة » . أريدها أن تكون شيئاً تتوفر له الحرية الكاملة فى داخل قوانين يفرضها
مضمونها ورويتها بنفسه على نفسه ، أى أن تبدع لنفسها حريتها وقانونها معا .

يمكن أن تكون فى الرواية أو فى القصة دفقات من الشعر خالصة وحرّة، على أنه يجب أن تحكم هذه الدفقة
إطارات من النظام خفية ودقيقة ، ولكنها موجودة ، يمكن أن تكون فيها أيضاً صورة وجدانية من الفكر
الخالص . هنا أيضاً أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص ، أى قوامه القصصى الخاص بمعنى آخر . وكما
يستشف من كلامى ، أترك للرواية ، كما أترك لجميع الأعمال الفنية ، حريتها الكاملة فى أن تحتط لنفسها
الطريق الذى تريد ، وأن تفترض بنفسها القوانين المبدعة ، هذا هو سر الإبداع ، أن تضع بنفسك القانون ،
تحت طبقة الوعى ، وأن تجد حريتك فى داخل هذا القانون .

أرفض إذن الإطار التقليدى ، لأنه قيد ، وأرفض قصة التسلية والطرافة ، وأرفض قصة الشعر والختاف
مهما اتخذت لنفسها من أئمة ، وأرفض أيضاً قصة الضياع فى متاحف اللفظ لمجرد اللفظ ، أو التزى فى حاة
المونولوج الداخلى الطرية الرخية دون صلاية ، وقد ظلت على رفضى هذه المهادى فى الفترة طويلاً من الزمن
كنت أسهب فيها ضد التيار طول الوقت . أما الآن فيبدو أن هذا كله قد أصبح من المسلمات .

أحب للرواية أو للقصة أن تقف مع ذلك على أرض الواقع - وهو غير الواقع الفوتوغرافى الخارجى - وأحب
لها أن تتخطى فيها كثافة عالمها بأكمله ، إن لم يكن العالم بأكمله .

إن هذا الرفض ، هذا التطلب ، افتراض وجوبية معينة ليس انغلاقاً عن رؤى - تقنيات أخرى - أراها
مستقلة - بل هو حوار حر معها ، وبمجاورة لها .



وفي هذا الضوء ، فإن كتابتي تستلهم حريتها ، وقانونها ، (من بين ما تستلهمه) من فن الرقش (الأراباسك) العربي العريق المحدث ، من تلك الصياغات ، والمخطوط التي تتكرر - أو هي قابلة للتكرار - حتى حدود اللاتاني ، فليس ثم بداية ولا نهاية . ومن ثم فإن الشكل هنا مفتوح ، وكأنما هناك بحث عن أبدية ما . هذا تحديّ للزمنية ، للفيود المفروضة ، وللوضع الإنساني ، ربما .

تحديّ ينزع إلى تلك الحرية التي لا حدود لها ، والتي قانونها الداخل ليس حدّاً ولا قيداً ، بل عارسة .

ومن ثم ، فليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين ، ولا هو بالشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات . فما هو ؟ هو مغامرة . مغامرة حرة . مغامرة روحية وأدبية ، في الشكل والمضمون معاً . فلا انفصال بينها بطبيعة الحال .

هي كتابة أريد أن أقترح لها ما أسميه الكتابة « عبر النوعية » تلك التي تشتمل على الأجناس الأدبية الصاعدة أو القالمة . كما يمكن أن تشتمل على مأخوذات ، بحساسة ، من فنون غير قولية ، من الفن التشكيلي ، من المعماري ، ومن الموسيقى أساساً ، ومن الفن الثامن أو العاشر ، بطبيعة العصر ، تستوعبها وتمثلها كلها ثم تجايزها وتتصددها .

ليس ذلك نابعا عن همّ التجديد من أجل مجرد التجديد ، ببساطة ، بل ذلك همّ الاكتشاف ، هو أيضا همّ الحرية ، ومتعة الانطلاق معها ، فيها ، بها ، ولأجلها ، همّ اتصال حميم بحسده حقيقة ما ، موضوعه دائما موضع سؤال . إن جسده الكتابة نفسه موضوع سؤال . ومن ثم فإن شكل الكتابة ، نتيجة لذلك ، هو أيضا موضوع سؤال . ذلك أن الجنس الأدبي المستقر الراسخ يعنى حقيقة راسخة مستقرة كما يعنى قيدا ، ولعله - بمعنى من المعاني - يعنى انتفاء الحرية .

ودون أن أفقد لحظة واحدة اتصالا بالجسم الواقعي المتحد ، وبالمظهر الخارجي للأشياء في كل تعقدها ، ومع وصفها بدقة متناهية وصفا هو نفسه دراما متحركة وليس رسدا ساكنا ، فإن الرؤية الروائية عندى في جوهرها جوانية ، وعضوية ، رؤية إذن لا تتحدد بحدود خارجية ، بل من خلال ذاتها تجد جوهرها . إن ما يبتعث هنا هو الحياة الداخلية الحميمة على مستوى الحس بل على مستوى الأحشاء ، أو على مستوى الإدراك والنظر العابر العرضي الحلمى ، أو أخيرا على مستوى الكابوس الفيزيقي والميتافيزيقي في آن معا .

ومع كل دقة التفاصيل الخارجية ، فإن كل شيء هنا يدرك في نبضات متراوحة ومتلاحقة ، حشد من الإحساسات والتأملات في حركة دائمة . إن ثم واقعا جوهريا - أو عدة تجليات لهذا الواقع - يوضع موضع تساؤل بلا نهاية ، وبلا خاتمة ، ومن خلال فن الكتابة أمل أن يتبدى وأن يتجلى مثل هذا الواقع ، ملتبسا دائما ، باهراً وساطعا بل يعشى الإبصار أحيانا ، ويبلغ التصوع في وقت معا ، هذا مسعى . ضرب في دروب الحرية .

هى كتابة إذن فيها إفساح للمدى ، ونحرر من القيود ، لا تخضع لقواعد مسبقة أو منمنطة أو مأخوذة من نماذج معينة ، نتحرر من مواصفات الجنس الأدبى التقليدى (هل هى تنشىء جنسا أدبيا جديدا ؟) كتابة تطمح إلى مجاوزة حدود الأجناس الأدبية وإلى الامتداد عبرها ، إلى اختراق أسوارها ، بها قدر من الحرية والاقتحام والمغامرة لا يكاد يجد .

*

أظن - بل أنا موثق - أن هناك تمردا أساسيا فيما أستعمله من الاستبصار الداخلى كما أستعمله من استقرارى التاريخ ، بقدر استطاعتي . تمرد على قمع الأجهزة ، وعلى قمع المؤسسات ، بل أضيف إلى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه ، سواء كان هذا الواقع نفسيا أو اجتماعيا أو حتى كونيا . هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة ، أى قائمة باستمرار ، من غير أن تكون جامدة ، كأنها خالدة فى وسط هذه الظاهرة العرضية أساسا ، ظاهرة الإنسان ، ظاهرة فناء الإنسان .

هل أرى فى التاريخ ما يقول إن هناك قمعا مستمرا ، ومحاولة دائمة لكسر هذا القهر ؟ وإن كليهما يسيران جنبا إلى جنب ، وإن هذه الجدلية : القمع والاقمع ، القمع والحرية ، قد تكون هى التصور الذى لا يمكن أن ننكره ؟

لست بالطبع أتصور وجود « برتويا » يتم فيها انتفاء القمع . مع أننى فى الحق دائم الحلم بها ، لا أكاد أسقط هذا الحلم ، من يدى ، كأنه « عنخ » آخر أكثر أساسية ، فإذا وجد قمع اجتماعى أو فكرى أو ميتافيزيقى ، فلا يتصور أيضا أن تظل لهذا القمع - بكل مستوياته - الكلمة الأخيرة . لم يحدث هذا فى وقت من الأوقات . ولا أظن أنه سيحدث أبدا . هناك فى مقابل القمع ، دائما ، صرخة الحرية المحرقة ، تخفت أحيانا ، وتجعل أحيانا ، ولكنها لا تموت ولا تنطفىء .

هذا كله يشير إلى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة رئيسية . هذا كله يشير إلى منطق هذه الحاجة ، منطق هذا التطلب الذى يبدو مستحصيا على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية : أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته ، ومن وظيفته الوفاء بذلك التمرد ، ذلك النداء للحرية .

وفى هذا الضوء ، قد نستطيع أن نعرف هذه الوظيفة بأنها اجتماعية - فى المدى البعيد - فضلا عن أنها كسر للوحدة ومسمى للتواصل ، كما قد نستطيع أن نصفها بأنها وظيفة معرفية بمعنى أنها وظيفة للسؤال المتجدد أبدا ، ون إجابة نهائية أبدا .

*

أما الصيغة التقنية فى الكتابة ، فأريدها - تلك الإدارة للكتابة التى تأتى عن طواعية وعن تعقل معا - أريدها حرة إلى مدى حدود الحرية ، وليس للحرية بالعرف حدود . أريدها أيضا صاحبة قانونها الخاص . لا أفرض

على الكاتب شيئا إلا مسئولة كتابته . لكنني أطلب هذا السعي اللاعج الدائب الذى لا يتوقف أبدا نحو ما أسميه « الحقيقة » ، أو على الأرجح ، « حقيقة » ما (بغير ألف لام التعريف) . وهى « حقيقة » موضوعه دائما موضع الشك لا موضع اليقين المغلق . هذا السعي هو الذى ندعوه بالصدق الفنى . ولتكن هذه الحقيقة أو تلك ذات أفتنة سبعة ولكن كل قناع منها إنما هو منسوب إلى حقيقة . . أى أن كل قناع فيها جانب من جوانب هذا الجوهر ، أو هذا الكثر الذى يقع وراء أربعين بابا مرصودا لا تنفتح إلا بقوة الفن .

ارتباطى (حُرًا) وإيمانى (غير المفروض علٌّ من آلية خارجية) بما هو مقوم للإنسان : حرية التى لا يمكن أن تهدر ، توفه إلى العدالة وإلى الجمال ، نشوته بالحس ، وصوفيته بالطلق ، مأساته الكونية المحتومة كإنسان ، وقدره المجيد في مجابته ، تكافله الحميم مع رصفاته في المجتمع ، وفي الحياة ، وفي الكون . . كلها لب حقيقة غير المغلفة . وكلها موضوعات أو تيمات للعمل ، ولعله لا يمكن أن يفى بها الوفاء الحُلُّ إلا بالعمل الفنى .

مخارج من الأزمة الإنسانية كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة لا بد من ولوجها إلى جوهر الكثر المرصود المراوغ باستمرار ، هو أيضا كثر الحرية غير الجامد ، كثر نحن نصوغه باستمرار ولا نلقاه جاهزا مصنوعا ، كثر لذئ هو من صنعنا نحن ، لا من صنع قوة أخرى .

هناك ، عندي ، نزوع خفى نحو حرية خفيفة - الحرية دائما خفيفة وفادحة الثمن ولكن ما أقربها بل ما ألصقها بنسيج القلب نفسه ! - نزوع أحاربه حيناً وأطاوله أحيانا ، نحو تفجير للغة تماما . أحلم ، أحيانا ، بسديم غائم مضطرب من « اللغة - الخيرة » ليس فيه سياق ، تسقط فيه العلاقات التقليدية تماما ، وتتحول « الرؤية - اللغة » إلى تبار يهضب بركام الألفاظ والرؤى والأفكار والتصورات وتناجات الحس وانتعاشات الجسد وانصباباته ، كل فيما يفى بضروته .

وما زلت - الآن ، وأنا ألم أنقاض العمر وأكاد أسقط تحت الأطلال - أتمنى أن يحدث هذا النوع من الزلزال ، أو الانفجار ، أو البركان ، بحرية مطلقة . بحيث يمكن أن تكتب « الكلمات - الخبرات » ، فقط كما نأتى ، دون التحكم فيها ، أو - حتى - دون السعى نحو الانضباط الموسيقى والصرفى والنحوى ، وهكذا .

تتفجر عندي طول الوقت - وقد نفجرت - أحيانا ، جهل ، أو خطفت ، أحيانا ، كهذه . ما أريد هوشىء يختلف عن الكتابة الأوثوماتية أو التلقائية عند السيراليين ، تمت إليها بنسب ، ولكن ليس هى ، ليس مجرد كتابة فطرية ، بل لا أجد تعبيراً أفضل من انفجار عضوى ، حسى ، فكرى ، لغوى ، ذلك مسعى شديد الصعوبة ولكنه ما يفتأ يراوغنى ، ويرادونى ويخالفنى ، ويلح على ، وأرواغه وأخايله وأهاجه حيناً بعد حين .

« أريد الانطلاق ، الانطلاق ، الجرى بوسع الرجلين في صحراء الصلح للمحتركة المتطهرة من كل لؤة . بعيدا عن كل الأكاذيب . التحليق بوسع الجناحين في براح السماء ، صائحا بكل قوة الفرح بالحرية آلاآه - آله . . ! وليس أمامى إلا مواجهة الهولاء والتحديات في عينها دون أن أستحيل حجرا . ما جئت لأقول سلاما بل لعنة الأحشاء ، حطم الهياكل دحر وحوش القهر .

(نص من « حجارة بوبيلو »)

هل أقول - نعم ، أقول . . ماذا يعنى الآن إلا أن أقول ؟ - إننى لا أخفى أن ثمة نزعات تصعب بى نحو دوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها ، حتى فى تيار ما يعرف بالموجات الجليدية ، تدفعنى حوافز غامضة وغلبة نحو نوع من التضجير للأبنية التى يتخلص تحتها الفكر والحس ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحى . وفى روايتى (رامة والتين) بدايات تلقى هذه النزعات التى أرجو أن لا تكون مجرد نزوات ، بل أحس من جرائها بمسئولية مثقلة وفادحة . جنباً إلى جنب ، مع متعة خارقة ، أحس فرضاً والتزاماً ، ليس نفيض الحرية بل هو صنوها ، إلى جانب الانصياع والاستسلام - ليس قهراً بل عن طواعية - لموجات خصبة فى هذا الخضم من تمازج اللغة بمادة الحياة ، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدرما هو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيول عارمة تريد أن تندفق ، وأريد لها أن تندفق وفقاً لقانونها الخاص أى وفقاً لحريتها الخاصة ، إذا اقتضت ضرورة الفن ، أى انطلاقته .



إن كسر القالبية فى اللغة وفى الرؤية مما بلا انفصال - عندى - ومُعْطِمْ الأكليسيات ، سعى ملازم للكتابة . أو بمعنى آخر كشف للزيف الذى فرض علينا بهذه القالبية الأدبية - بإعادة إنتاج القديم واستنساخ السلفى - وحتى السلفى الخاص بالكاتب نفسه (أسمى « شبه الكاتب » نفسه) . هذا ليس فقط مجرد تكرار تقيده ماسخ الطعم بل زيف لا يمتثل . الكتابة هى حرية مواجهة أهوال الحياة - والموت - وأهوال الجمال والحب أيضاً ، من غير السقوط فى مجرى الشئ المصنوع سلفاً ، الأشياء المصنوعة سلفاً هى « القيم الاستهلاكية » ، هى المنتجات الجاهزة ، هى القالبية ، إذن ، القالبية التى تحجر وتمجد الحرية .



إن اللغة عندنا ، بطبيعتها ، وبأصولها ، وكما تجرى بذلك التقاليد الألفية ، لغة إلهية ، لها إذن خصيصية القداسة ، ومسطوها . كاملة وثابتة إلى الأبد . ذلك تراث فادح الثراء ، لا يكاد يطلق .

والأسطورة القديمة التى قضى فيها يعقوب ليلته يصارع الملاك - دون أن يدحضه - هى أسطورة الشخصية مع اللغة .

وإذن فإننى أسمى ، دون أدنى تنازل ويجهرية أريد أن تكون كاملة (هل يمكن أن تكون ؟) إلى الحفاظ على هذا الثراء الفادح ، وإلى مصارحته معاً . أسمى إلى نفى خصيصية الثبات والجمود عنه - التى هى دائماً خصيصية المطلق - وإلى الحياطة على القدسية فيه ، فى وقت معاً . أسمى إلى نهب هذه الكنوز الموروثة بحرية كاملة وإلى تجديد للقوالب العريقة العتيقة بحرية كاملة . وإلى الإفادة من مدى عريض وشاسع للهجات واللغى ، من شتى مستويات اللغة ، من سلم موسيقى بالغ التنوع . هذه - أيضاً - حرية خفية .

وهو ما يقضى بى فى النهاية إلى مقارنة مسألة « المطلق » بوصفها قيمة كبرى فى الأدب العربى الحديث وفى الرواية العربية الحديثة على الأخص ، أى « المطلق » تقيضاً للحرية - بالتحريف .

أنتصرون أن هناك أزمة صحية ، بل لعلها ضرورية ، في مقارنة الكتابة عندنا لهذه القضية . المشهور إلى حد الابتدال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها ، عندنا ، إلا بيد الحذر والتحوط والتوجس ، الطابوهات الثلاثة ، هي الدين والجنس والسياسة . وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعي يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية . ولكن الكتاب الحقيقين يتململون بدرجات متفاوتة يلزاه هذه المحظورات ، ويتمسسون الطرق والوسائل لمقاربتها - في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتفي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً ، وبخاصة في ظل ما يسمى بالصحة الإسلامية الجديدة التي تتخذ شكل الردة الحضارية والتي يرتفع معها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن .

أما أنا فليس لي هم روائي أفدح من هم مواجهة هذه الطابوهات . أزعج أن الكتابة الحديثة قد أخذت تقارب هذه المطلقات الطابوهات ، وتتحداه أحياناً ، وأن الخضوع لسلطتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص . وأزعج أن ازدهار الكتابة ، والرواية بخاصة ، لعله يقرن باتهام هذه المناطق المحظورة ، لا تمرداً وانتفاضاً فقط ، بل من الممكن أن يكون ذلك على سبيل القبول والإيمان أيضاً ، وليس ، بأي حال ، على سبيل الانصياع والإذعان . أي أنني أزعج أن من أولى إن لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد : المسألة ، ووضع القضايا والمفاهيم ، والتصورات الفلسفية والعقيدية على السواء ، كلها ، ودون استثناء ، في موضع الحرية ، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والإنكار ، أو بالاعتناق والانصواء ، وإلحاً دائماً عن مسئولية واختيار .

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت مواجهة هذه المطلقات - الطابوهات الثلاثة . وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل أن تسائلها أيضاً - ومن ثم تؤكدها - بوصفها قيمياً ، أيما كان وجه مقاربتها لها .



إنني أجد من أسباب أزمة الثقافة ، عندنا ، وبالتالي أزمة الإبداع ، أن موقفنا من المطلق والنسبي ، موقفنا من المحظور والمفتوح ، ما زال موقفاً ملتبساً إن لم أقل متخلفاً ومتردياً .

هناك في التراث العربي كما كان في التراث الغربي ، مشكلة الرجود الحاد « للمطلق » ، المطلق الذي لا يجوز المساس به ! المطلق الذي يفرض على الإنسان سيطرته وسلطوته النهائية ! المطلق الأوحده ضابط الكل ! المطلق الصمد الكل ، الأول والآخر ! المطلق الذي لا يمكن التفكير فيه !

وهي مشكلة يمكن أن تؤخذ على مستويين : مستوى الخبرة الفردية ، وهذه قد يكون موضوعها الدين أو الفن أو الفلسفة ، ومستوى الخبرة الحضارية أو الثقافية ، وهذه موضوعها المسائل الاجتماعية .

أزعم أنه مما يعوق الإنسان بصفة عامة خضوعه لهذا « المطلق » وسلطوته . هذا معزز بالتاريخ . كل ازدهارات الحضارة الإنسانية كانت خروجاً عن هذه السطوة ، وكانت تأكيداً لحرية الإنسان ، وترسيخاً لمحاولته

التصلة أن يسيطر هو بنفسه على مصيره ، وأن يتواءم مع الطبيعة ، أى أن يوجد التناسق بين الإنسانية وبين الطبيعة . ولنقل بوضوح وصراحة إن ازدهار الثقافة العربية القديم وازدهار الثقافة الغربية الحديث كان مشروطاً بحرية وضع كل « المطلق » موضع المسائلة ، والبحث العقل الحر ، وإن الازدهار المنشود لثقافتنا وإبداعنا اليوم ما زال - من بين شروط أخرى - مشروطاً بهذا الفكر النقدي الحر .

هذا يؤدي بنا مباشرة إلى مشكلة « العقلانية » . فلا شك أن من أسباب أزمتنا المحيقة انحسار « العقلانية » في ثقافتنا ، وفي هذه المنطقة من العالم . لست أدعو إلى توحيد العقل أو استتاره بالمليدان . فالإنسان ليس عقلاً فقط ، ولكن الذى يمكن أن يهدى المسيرة ويرشدها ، هو العقل وحده ، الإمام حقا في الكتيبة الخرساء ، كما قال شيخنا أبو العلاء ، ولا أنفى - ولا يمكن أن أنفى - الدور الذى تقوم به القوى النفسية أو الجوانية ، خيرة أو شريرة على السواء ، فليس هنا مجال للحكم الأخلاقي ، ولكن الوعى بهذا الدور ، أى « الوعى باللا وعى » ، هو الذى يمكن أن يخلص أو ينقذ أو يهدى مسيرتنا وأن يثرى ثقافتنا . بمعنى أنه ليس بالعقل وحده يعيش الإنسان ولكن بغير العقل سيطر في ضلال ميين ، هذا كله يدور في فلك المستوى الثقافي . ولكن الأساس هو المشكلة الاجتماعية . فإذا سلمنا أن هناك قوماً يأتى من سيطرة « المطلق » ومطوته ، فكيف يستغل هذا القمع ؟ . يستغل لأسباب اجتماعية ، ويؤدى بدوره إلى تفاقم الأزمة الثقافية في حلقة متشابكة ومتفاعلة . ومن هذه السيطرة المزدوجة لفكرة المطلق من ناحية وتجهيدها في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى ، توارثنا تلك الكتل الصماء في ثقافتنا الشعبية وفي ثقافة النخبة على السواء : كتل حجرية تقيد الوعى ، وتكبح الإبداع ، وتكبل الحركة ، وتشد الحرية ، وتطلق قوى الفهر والوحشية والغضب ، قوى اللاواعى المدمرة . ولكننى أسارع إلى القول بأن في تراثنا العربى الإسلامى ، وفي تراثنا المصرى الشعبى ، وفي وعينا الحى الراهن ، إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح .

ولعل من أكثر الحلول وضوحاً لأزمتنا الثقافية الآن ، حل المواجهة بين هذين الصنفين من القوى ، القائمين بالفعل في داخل هذه الأزمة : قوى المطلق واللاعقلان والخرافى من ناحية ، وقوى النسبى والعقل والإنسان من ناحية أخرى . هذه المواجهة التى تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق في الوقت نفسه ، من المواجهة والجدل ، والصراع ، أعنى بها المواجهة على المستوى الاجتماعى ، بين قوى وآليات الاستغلال والقمع والعدوان من ناحية ، وبين قوى وآليات السعى إلى العدل والكرامة والحرية من ناحية أخرى .

ثقافتنا ثم من ثم إبداعنا تحمل في باطنها ازدواجية المطلق والنسبى ، دون حوار ، دون نذبة ، ولم تصل إلى حل لهما الازدواجية المدمرة ، وليس من حل لازمة ثقافتنا إلا في قيمتين اثنتين أساسيتين معا : قيمة العقل ، وقيمة الحرية . أما في الإبداع فعلى قيمة الحرية أولاً وأساساً ، ولكن لا قيام للحرية إلا بالعقل مضمراً وجنرياً .

يمكن إذن أن نتصور أن الثقافة المصرية - والكتابة بالضرورة - بها أكثر من تيار . هذه في الحقيقة إحدى مشكلاتها في علاقتها بمقوماتها . ليس هناك عندنا ثقافة متسقة أو متكاملة أو متناغمة جوانبها مع الجوانب الأخرى في سياق المفهوم العام الذى نسميه الثقافة المصرية . ما زلنا نعيش كأننا أمم ثقافية متفارقة : أمة سلفية ، وأمة عصريّة ، وأمة لا تعرف إلا ثقافة التلفزيون ، وهكذا . لا أريد بطبيعة الحال أن تكون الثقافة المصرية كيانا

مصمتا أو قاليا أو موحدا أو مقحفا بل أعنى أنه مع وجود التنوع والجلدل والصراع الصحى أيضا ، مدمرا أو بناء بلا انفصال ، لا بد أن يكون هناك قدر من الاتساق والتكامل ، فى الأساس ، بين تيارات يمكن تقصيصها فى التيار السلفى الذى يرتبط ارتباطا وثيقا بالردة « الدينية » التى تأخذ فى التقضى والاستشراء يوما بعد يوم وهى ليست إلا جريا وراء انتزاع سلطة الحكم ، بأى وسيلة ، تحت أتعنة الخطاب الدينى أو التحريض الدينى ، ثم فى التيار الديمقراطى أو العلمانى ، وهو تيار « تقدمى » بشكل عام ، ويمكن أن نتصور أيضا تيارا آخر يمكن تسميته بالتيار الإطلاقى بمعنى أنه التيار الذى يزعم أنه يملك حقيقة مطلقة ، سواء كانت هذه الحقيقة فى جانب التراث المتحجر فى الغيبات أو كانت تنتمى إلى أية فلسفة - أصبحت عقيدة - تنطلق من أنها وحدها تمتلك الحقيقة .

إحدى المشكلات الرئيسية بين هذه التيارات أنها تفتقد الحوار ، أنها معزلة قد أغلق كل منها على نفسه ، إن ثم تنافرا حقيقيا بينها .

ألا ينعكس هذا - بالضرورة - فى الكتابة الأدبية ، معها تحفى تجليها ؟

أما أنا فأزعم وأمل أن فى كتابى كلها روحاً خامراً هو وحده الذى يمنحها حياة - إن كان ثمت - هو روح الحرية ، والجلدل ، والتحرر من غضبة السلف أو من قبضة الإطلاقية العقلية أو العقيدية ، على السواء .

أما النسيى الذى يتجسد فيه وحده المطلق ، فهو ساحة الفن .



التيارات الإطلاقية فى ثقافتنا فيها ، إذن ، الأصولى السلفى ، الذى يرى أن قوة غيبية ما هى التى تحكم العالم . وهى وحدها الحقيقة الميتافيزيقية والممارسة العملية والمرجع الذى لا يناقش ، ولا يأتى الباطل .

هذا تيار وسيطى ورميب ، وقد تكون له عواقبه الفادحة . ورغم ازدهار هذا التيار الضارى فما زلت أزعم ألا سيادة له . أحاول أن أجد فيها لهذا الزعم فى الظروف الاجتماعية والسياسية والجغرافية التى تعيشها مصر منذ نشأتها ، على خلاف القضية السائدة بأن مصر تميل إلى التسليم بالإطلاقية الكاملة .

إن لمصر ثقافة وحضارة أصالتها تراثية شعبية ، لا ينال منها شئ - أو أرجو ذلك بكل ما فى النفس من حرقة وتقوم أساسا على المشاركة بين الناس . أى أنها تنطوى على معنى أعمق من مجرد معنى « الديمقراطية » التى أتنا من الغرب عبر اليونان ، لأنها تذهب إلى أبعد منها .

هى ديمقراطية تذهب إلى معنى يجمع بين التشاور والتكافل ، ويوفر الخبرة لكنه لا يقدها ولا يعنوها ، بل يتحكم بها ، بمكر الفلاحين الحميد ، ولكنها فى الصميم آلية الديمقراطية التى اكتشفها الإغريق القدماء ، ببساطة : تغليب الأغلبية على الأقلية فى أمور السياسة والحكم .

أما التيار الراديكالي ، سواء كان ماركسيا أو غير ماركسي ، فقد رأيت فيه أيضا جانبه المدمر ، إلى جوار الجوانب البناءة والمحركة فيه .

جانبه المدمر هو الزعم أيضا باحتكار إطلاقة الحقيقة والممارسة ، استنادا إلى تصور حتمى - ميتافيزيقى أيضا في صميمه - ، للتاريخ والمعرفة ، ومن ثم للممارسة اليومية .

أما الجانب المحرر فيه ، فجانبا التركيز على الحرية ، وعمل العقلانية ، وعمل العلمانية ، على المنهج العلمى ، على سيطرة الناس على أقدارهم بأنفسهم . جانب الانحياز إلى أشواق العدالة والكرامة الإنسانية . جانب نسبية المعرفة العقلية ، ونسبية الحقيقة القابلة للمعرفة العقلية . هذه جوانب أساسية في التيار الراديكالي .

أزعم أيضا أن هذا الجانب الراديكالي هو أهم مقومات الليبرالية الحديثة ، بعد أن ننفي عن « الليبرالية » - بهذا المعنى المحدث - معناها التاريخي المتصل بالنظم والمقائد والممارسات البورجوازية ، وبعد أن نلحقها بالراديكالية « الثورية » كما أتصورها .



فإذا لم يكن هناك في عقيدتي مكان للمطلق (هل لى « عقيدة » تُعَدُّ علّ مساهلة المستمرة ؟ وتُسمّى هذه التساؤلية المتصلة في « عقيدة » معقودة ثابتة ؟) إذا لم يكن ذلك حقا ، فهناك عندي مع ذلك ، في تصوري ، توق وجنوح ونزوع لا يرد للمطلق . لكن هناك شرطا هولب « العقيدة » الفنية ، هو أن المطلق في صميمه إنسانى . أى أن الإله والأرضى واحد لا ينفصلان . هذه عقيدة « أرثوذكسية » . لكنها ليست ذلك ، بمعنى دينى عقيدى ، بل بمعنى مختلف تماما ، فأنا علمانى وليست دينيا . ولكنى مؤمن ، والإيمان هنا غير الدين ، ولو كان الإيمان في قلب اليأس . هذا مرتبط بوجود صوفى . فهناك استلهام مباشر للخبرات الصوفية العربية ، والمسيحية الغربية ، والقبطية ، الحسية واللاحسية ، هذا البعد يأخذ من عشق المرأة وعشق الحياة ، فالإنهى قد يكون جزءا من عشق المرأة ، كما قد يكون عشق المرأة نفسه إلهيا . والجسد الأنثوى هو فيها يبلو عندي قيمة للمطلق .



قد تكون الكتابة - بل هي في المدى البعيد كذلك - « سلطة » قادرة ، بآلياتها الخاصة المضمره وغير المباشرة ، أن تناوئيه السلطات الأخرى ، بل أن تدحضها .

ولكنها بطبيعتها نفسها - إذا صح تعبيرى - « سلطة مفتوحة » ، قوتها فقط في مصداقيتها لا في قمعيتها . هي سلطة « غواية » لا سلطة نهائية ، سلطة لا تتأى إلا بتواصل الفهم لا بانقطاعه - وانقطاع الفهم هو عماد كل

السلطات القمعية على اختلافها ، سواء كانت نصية مرمية بها علينا من عل أو سلفية تمارس علينا سطوة الموت ، أو راهنة ومائلة بكل عتدها .

أما بشكل عام فما زال عندنا نوع من الانصياع « للسلطة » ، سواء كانت هذه السلطة سياسية أو فكرية ، عقائدية أو نصية . بحيث أن القدر الضروري من الحرية لازدهار الثقافة ما زال مفتقدا إلى حد كبير وما زال الوجود المطلق بمعانيه وأبعاده المختلفة رازحا أو فادحا ويتجسد كما قلت في مؤسسة قمعية ، سواء أكانت مؤسسة اجتماعية أو مؤسسة فكرية .

هذه إحدى المشكلات الأساسية التي يجب على الثقافة المصرية أن تحلها ، أي أن تخرج من إسطار سلطة المطلق لكي تنفخ بحرية في ساحة النسيى الذى يتيح الفرصة للمجدل والحوار .

ولا أمل من التكرار .



فى مع الرقابة الخارجية ، السلطوية ، التى تمارسها أجهزة من الدولة ، تجرية واحدة ومبررة الطعم ما زالت . هى ما حدث أثناء طبع (حيطان عالية) فى ١٩٥٨ . كانت المطابع حينئذ ترسل بروفات الطبع إلى مكتب للرقابة ، قبل الطبع واحتمال الخسارة المادية بالمصادرة أو المنع . استدعيت إلى مقابلة الرقيب . نسيت اسمه الآن ولكنى أذكر أنه كان من الضباط الأحرار من غير الصفوف الأولى ، ولعله هو نفسه الذى شغل فيما بعد منصبا هاما فى الرقابة على الصحف ، ثم فى الصحافة نفسها . أو لعلنى قد أنسيت ، فى النهاية ، من هو !

على أى حال كانت لى معه جلسات عديدة دارت فيها مناقشات طويلة ، ودقيقة ، وأشهد أنه كان يتمتع بحس لغوى جيد ، وكانت اعتراضاته تنصب كلها على ألفاظ وعبارات ، رآها « تخدش الآداب العامة » - أليس هذا هو التعبير للمؤلف ؟ - ورأيتها ضرورة جمالية وفنية - مهما بدا من أنها إيرىوطيقية أو حسية أو شبقية - فى سياقها القفى القصصى ، وكان على أن أعود إلى بيقى ، ممزق الروح وجريما ، لكى أعيد صياغة الجملة أو العبارة وأعد لها ، بكل ما أوتيت من رفق ودكاء وحسن تخلص ، بحيث أحس أننى لا أخون نفسى خيانة لا تحتمل .

إليك مثالا عما أقصد :

كانت عبارق الأولية - ولا تنس أنها الآن فللة متزعة من سياقها وأن قراءتها الوحيدة الصحيحة إنما تأتى فى

ذلك السياق - هى :

« فسقطت يده ، بثقل ، واصطلعت بلحم وركها من فوق الفستان الخفيف » . ولكنها ظهرت على النحو التالى :

« فسقطت يده بثقل ، واصطلعت بها من فوق الفستان الخفيف » .

فانظر الفارق . . .

أوفى هذا المشهد من « مغامرة غرامية » في عتمة السينا :
 « وهو يحمى للظلام ستره ومؤامراته . وذهبت يده تتلمس ذراعها الغضة في العتمة ، وتعتصر ساعدها المكشوف على جانب المقعد ، تفكره في تماسك متلهف ، ثم انحدرت على فخجلها تتلمس طراوته من على الفستان الرقيق الناعم وتمشى حتى تقع فجأة على الركبة ، فتترنق تحتها وتغوص بين اللحم الدافئ الطيب ومقعد السينا الجلدي ، ثم تظلمن حينها هناك وادعة ، ناعمة بحس الجسد تحت نسيج الشراب الذي يلف أعلى الساق لفة وثيقة حثانة ، ثم تستأنف يده تجوأها واستكشافها ، فإذا يدها تمسك بأصابعه فجأة ، بعنف متشنج ، كأنما إثارته لها قد بلغت حدها » .

لكن هذه الفقرة الطويلة - والمهمة دلالية - انتشرت إلى ما يلي :

« وهو يحمى للظلام ستره ومؤامراته . وضم ذراعها إليه في تماسك متلهف ، ثم أطمأنت يده وادعة ناعمة بحس الرقة الطيبة . »

أحصيت في الكتاب ستة عشر موضعاً كان لهذه الرقابة عليه عدوان من هذا القبيل ، لا بد أن اعترف أنني شاركت فيه - قسراً - إذ كان الخيار بين أن ينشر الكتاب معدلاً كما نشاء السلطة ، أو أن يمنع من النشر أصلاً .

كم سعدت بعد ذلك باثني وثلاثين عاماً بالتمام والكمال - عندما أعادت دار « الآداب البيروتية طبع (حيطان عالية) كاملة ، حل صورتها التي جاءت بها أصلاً ، دون أدنى تدخل .

أثلاثة عقود غيرت معنى « الآداب العامة » ؟
 (حيطان عالية) المطبوع في بيروت ١٩٩٠ هو وحده كتابي .

ولكن الصديق والكاتب المعروف سهيل إدريس صاحب « دار الآداب » مارس هو نفسه معنى رقابة في جملة واحدة من (يابنات إسكندرية) ، هي جملة نشرت كاملة قبل ذلك في إحدى المجلات القاهرية دون أن يستأثر لها أحد ، وهي التي يقول فيها الراوي في فصل « مادونا غريال الصلابة » غلباً نفسه :

« إلام الوقوف على رسوم الأنقاض ، شأن أسلافك القدامى ، والطواف حول كعبة قد هجرها الله إلى غير مأب ؟ »

فقد حذف سهيل إدريس عجز الشطرة كلها من أول « والطواف » دون حتى أن يستأذني ، وعندما جاء مرة إلى القاهرة حكى لي الواقعة على التليفون ، كأنما ذكرها عرضاً ، قلت له : « الآن كأنك ذبحتني بسكنى » . قال : « لا بأس بأن تنزع ، معنواي ، أما أنا فقد كنت بلا شك قتيلاً ، فعلياً وجسدياً ، بالخاص ، إذ يفتح على الباب أحد أعضاء « حزب الله » ويردني دون كلمة دون سؤال » .

فماذا كنت لأقول ؟

رحم الله أيام إبراهيم ناجي (هل غتها أم كلثوم ؟) :
« هذه الكعبة كنا طاف فيها ، والمصلين صباحا ومساء ؟ »
« كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ، كيف بالله رجعتا غرباء ؟ »

ومرة أخرى ، أعدت طبع (يابنات إسكندرية) على نفقتي أنا ، في القاهرة ، طبعة صغيرة هي المتاحة الآن في الأسواق . (في طبعة بيروت على جمالها ، أخطاء مطبعية تجاوزت الحد المقبول في كثرتها واستعصائها على التقويم ، هذا إلى أن كل طبعات كسبي عن دار « الآداب » متاحة في لندن أو المغرب مثلاً وما أصعب الحصول عليها في مصر) .

(يابنات إسكندرية) المصرية هو كتابي .



ما أغرب مفهوم « خدش الآداب العامة » ! ولعله مفهوم لم يأت إلينا إلا مع « قانون المطبوعات » الذي صدر في أوائل الاحتلال الإنجليزي ، وكان انعكاساً لما في عقرو داره من المفهومات الفيكتورية المترتبة ضيقة الأفق وشديدة التفاف .

أما في الثقافة المصرية - والعربية - فكيف كان هذا المفهوم غريباً . يكفي أن تتصفح كتب التراث الأدبي والديني والفقهية لتعرف على الفور كيف كان أجدادنا يتناولون كل شيء بحرية كاملة ويتلقاها كاملة ودون حياء زائف ومنافق - كل شيء بدءاً من الجنس الصريح العاري بكل مجلياته ، حتى الغلمان منه ، بل مع الحيوان أيضاً ، دون بذامة ، دون تلمظ رث ودون تخرج هو في الواقع تشبه مقلوب على وجهه .

على المستوى الشعبي (انظر « بابات دانيال » أو « هز القحوف » ، دحك من « ألف ليلة وليلة ») وعلى المستوى الكلاسيكي الأميري سواء (انظر « الأغاني » و « العقد الفريد » وكتب الجاحظ وكل كتب الأدب والفقه على وجه التقريب) إقبال على الحياة ، هذا هو جوهر الشبقية أو الإيروطيقية ؛ واحتفال بها ، واحتفاء بهيمة أعياها الحسية - التي هي روحية معاً - أما عندنا الآن فهو الكبت والأزمة وضيق الروح .

حاورت هذا الطالب - وكسرتة جزئياً - بما جاء من تلقاء نفسه في عمل من شعرية الشبقية ، أو تحيل أعياد الجنس بلغة تستقطر عريضة الحس ونشوة الروح معاً .

مازلت تراودني مشروعات قديمة أن أكتب الشبق - كما فعل أجدادنا - بكلماته الصريحة البسيطة ذات الحروف الثلاثة . ما دام ذلك يأتي من ضرورة سياق العمل الفني وحتميته . هذه حرية مازالت مفقودة عندنا بعد أن كان تراث ثقافتنا قد اكتسبها لنفسه ، ولنا ، وحفظها لنا .

ما أبعد ذلك كله عن الفجور ، أو البذمة (التى هى أساساً في ذهن المخلق) والقائمة على أنانية وقمع روحى وغلواء عمى النفس .

إذاً كان حقاً أنه لا حياة في العلم ، ولا حياة في الدين ، فكم بالحرى أن يكون حقاً أنه لا حياة في الفن .

ياله من طابو . . ما زال !

ومنى نعود ننهل من منابع الفرح التى عرف أبجدادنا كيف يعيون منها ؟
منى نتعلم - كما عرفوا - كيف نواجه أفراسنا الجسدية (التى هى في صميمها روحية أيضاً) دون خوف ودون زمت ضاغط ومفقر وداع إلى الجلبد الروحي أساساً وإلى القحط في ساحات الحب الحق الذى لا يرى في المرأة شيئاً أو موضوعاً أو أداة ، بل شريكاً حراً وزميلًا في مغامرة الكشف وأخطار التحقق ؟

منى ؟



أما الرقابة الداخلية ، ذلك الرقيب الآخر المتعضى المتلحم بكل كاتب ، جزءاً من ذات نفسه عليه أن يصارعه - أن ينفيه نفيًا إذا استطاع - فإننى في الحق لا أكاد أعرفه ، لا أعي به . أعرف عقلياً أنه هناك . على مستوى التفكير الصاحي أسلم أنه لا بد أن يكون هناك ، أليس « الأنا » العليا ، بالتعبير الفرويدى القديم ، جزءاً من الذات لا صحة لها إلا بوجوده بل لاقوام لها أصلاً إلا بقيامه ؟ لكننى في لحظة الكتابة - في حيا هذه الدفلة وتحث ضغطها الذى لا يطاق - لا أعرف هذا الرقيب ، لا أحس له وجوداً .

تكاد تكون تجربتى ، أثناء الكتابة ، أقرب ما تكون إلى الخبرة الصوفية أو حتى خبرة العشق الصراح ، انجذاب كامل في دوامة إكراها إيروطيقية .

بمعنى أن « الخارج » و « العالم » كله يوجد ، كأنما لأول مرة ، بمعنى من المعاني ، لكى يتجلى كله ، ويتخلق كله ، في مستوى آخر تماماً ، ويكاد « الداخل » أيضاً أن يتجلى في لأول مرة - وفى كل مرة - حاراً وساطعاً وملتبساً ومتوهجاً ولا راد لسلطوته - هذه سطوة غتارة بوعى مسبق ، بالذ في لحظة الكتابة ، ويلا وعى - بمعنى ما - في تلك اللحظة نفسها .

أكاد أقول إننى أكتب وأنا لست واعياً تماماً بما أكتب . تتدفق وتتخلق الأشياء ، أشياء العالم وأشياء الروح معاً ، كأنما من تلقائهما ، ولكنها في واقع الأمر ليست من تلقائهما ، في واقع الأمر كان الاحتشاد الطويل قد أعمل عمله ، وخاصة ذلك الجانب الذى يمكن أن نسميه « الناقد » أو « الرقيب » أو « القارئ المتضمن » أو ما شئت من تسميات .

أما في أثناء الكتابة نفسها ، فليس هناك علاقة بالناقد أو الرقيب أو الأنا العليا أو أية سلطة أخرى . هناك فقط - ربما - ساحة الحرية الشاسعة غير المسبورة .

ربما كان هذا التوصيف للعملية الإبداعية مما يفيد في تحديد المشكلة . أعني أن « الناقد » المتصور بالمصطلح ، وبالتاريخ الأدبي ، وبالتنظيرة ، ليس موجودا ، ليس مفتحا عالم الكاتب أو المبدع ، كما أن الرقيب أو القارئ المحتمل غير موجودين .

بعد انتهاء الكتابة ير المبدع - الذي هو أنا ! - بحجة شديدة ، لأن الناقد المراقب فيه يستيقظ ، ويدرك - خيرا من أي ناقد آخر - مدى النقص ، مدى القصور ، وكيف كانت الخبرة أكبر ، وأجل ، وأعمق ، وأعظم بكثير مما حدث ، وهكذا . . . وهكذا .

لكن المبدع لا يملك أن يفعل شيئا ولن يفعل شيئا . لن يغير كلمة أو شولة ، إلا في نطاق « الدوزنة » وضبط النغمة أهون ضبط . فقد استسلم الكاتب لنفسه أثناء الكتابة استسلاماً مطلقاً وخارق المنعة كأنما كان يمارس فعل عشق حار لا زمن فيه . نادراً ما أغير تغييراً أساسياً ، ربما كان التغيير في ضبط شدّ الوتر هنا أو هناك ، لا أكثر .

في هذا السياق ، إذن ، لا يكون ثمة وجود « للآخر » على مستوى الخبرة الآتية الإبداعية . ولكن « القارئ » أو « الآخر » أو « الناقد » بالتأكيد ، ماثل وقائم في مرحلة ما قبل الكتابة . ومرحلة ما بعد الكتابة . بالتأكيد .

هل لي تصور عن قارئ ، القارئ هنا - لا شك - سلطة داخلية من شأنها أن تفرض قيودا وأن تضع متطلبات وأن تحلّل من طابوهات .

لا أملك إلا أن يكون لي هنا تخمين أو حدس .

اتخفى - كما يتمنى كل كاتب - أن يقرأني الناس جميعا . ولكن هل أقول يكفي قارئ واحد « عارف » مدرك وحساس . فكان هذا القارئ المتصور ينوب عن الناس جميعا ، الآن ، وفي كل العصور ؟ بالطبع إذا أخذنا هذه المشكلة من الناحية الاجتماعية البحتة فسوف أتصور نوعين من القراء : القارئ الذي يجب أن يقرأ الفلسفة أو الشعر ، هو ما أتصور قارئ المحتمل ، الأساسي ، أي القارئ الذي هو ، في الوقت نفسه ، مبدع ، وهو ما أريده أو أتمناه ، بالتحديد ، بمعنى أنني أريد من قارئ ، بالفعل ، أن يشاركني تماما في عملية الإبداع ، ولهذا لا أبسط له كل شيء ، ليس بقصدية ، ولكن بطبيعة الحساسية والخبرة نفسها . أريده - والإرادة بعد فعل الكتابة لا أثناءها - أن يفاخر معي في ما يمكن أن نسميه « لبس البحث عن حقيقة » وأن يضع من طاقاته هو ، ما يخلق معي خبرة مفترضة . هذا هو النوع النموذجي ، لكنني أتصور مع ذلك ، أن قارئاً ما ، يسمى عادة ، بشيء من التعالي الذي لا أحبه ، القارئ المعادي ، أو القارئ من أوساط الناس . أتصور ، مع ذلك ، أن

كتابتي سوف تصل إليه على مستوى ما ، ليس بمعنى التقليل من هذا المستوى ، بل بمعنى -ربما- الأمل في تواصل ما ، يقع وراء التواصل الذي يمكن أن يعبر عنه قارىء متحلق بالكلمات . تواصل يقع عبر اللغة ومن فوق حدودها إلى شيء قد لا يطلب حتى من هذا القارئ أن يصوغه في لغة . بل هو يصوغه في استجابة . هذا يكفيك وزيادة .

وفي كل الحالات فما أعرفه عن نفسي - وأرجو أن يكون صحيحا - أن هذه السلطة الداخلية متمثلة في صورة قارئ يمكن أو يحتمل هو أيضا رقيب ، لا يمارس على فعل الكتابة نفسه أي أثر ، على الإطلاق . ليس الوفاء - أو الولاء - هنا مدس إلى هذه السلطة بالذات ، هل أقول إنه مدس لسلطة السؤال والبحث والكشف - وهل هي - مرة أخرى - سلطة ، مادامت هي نفسها موضوعة للسؤال ؟



اصطلحت بالسلطة السياسية والاجتماعية اصطداماً مباشراً في الأربعينيات .

ضربت بأكثر من سهم ورمح - معذرة للتنشيط العتيق - في الحركة الوطنية . . كيف حدثت لي هذه الانتقالة من شاب قبلي متطهر تم تعميده في سن السابعة وكان إيمانه بالمسيحية ممغضا ومعلدا ، إلى ثوري علماني « حر الفكر » يشارك في العمل الوطني العام ويخرج خروجا صريحا على كل السلطات الإنقية والأبوية والقمعية ؟ .

هل يُعثر لحوادث الموت وخيرة الظلم الذي يكاد أن يكون كرنيا إلى جانب كونه اجتماعيا ، ثم النشأة في بيئة الطبقة الوسطى الصغرى القرية من الكادحين (فأى كان يكسح من أجل تأمين عيشنا ، بعد أن كان تاجر ناجحا ، أطاحت بتجارته أزمة الثلاثينيات الاقتصادية الشهيرة ، وأصبح يعمل كاتب حسابات في محلات زملائه من التجار القدامى) والسكن في غيط العنب الذي كان حيا للفقراء ؟

كل هذا أدى إلى التساؤل الأساسي : لماذا هذا الظلم والفقر ؟ وأدى إلى التمرد الأساسي الذي أمل أن يظل ملازمي وشغبي حتى لحظة موتى .

مع القراءات النهمية وشبه الهوسية وتفتح الوعي المستمر والتأمل المتصل وتجارب الحب اليائلة وبعد المرور بفترة التعلق الرومانسي بالثورة الفرنسية (أذكر أنني كنت أدخل معارك مع زملائي دفاعا عن فولتير وروسو وعن حق التفكير في الإلحاد دون ضرورة الانضواء - دائما - تحت أى معتقد بما فيه معتقد الإلحاد ؛ كان صبرى عندئذ ١٤ عاما في مدرسة العباسية الثانوية) كان هذا هو التمهيد الطبيعي للماركسية الفلبينية متأثرا ببرناردشو وسلامة موسى والقراءات عن الاشتراكية والتطور ، مما وضع كل مسائل المجتمع والحياة موضع تساؤل ، ثم موضع مروق صريح .

بالطبع، مررت بأزمات عقلية وروحية مزلة ، في غمار هذا التحول الفكري الروحي الذي ذهب حتى العمق الأعظم من العقل والنفس معا . ولولا قراءات الشعر والقصة لما كنت احتملت .

في عام ١٩٤٤ مات والدي فاضطرت للعمل في مخازن الجيش الإنجليزي أثناء الاحتلال . وكما كان قاسيا على طالب الحقوق المتخلف أن يذهب للعمل في مخازن جيش الاحتلال معلقا شارة على صدره مكتوبا عليها بالعربية والإنجليزية كلمة « الجلاء » .

فينا بعد قمنا بتأسيس الحلقة التروتسكية الأولى في الاسكندرية عام ١٩٤٦ ، وكنا على اتصال مستمر بالتروتسكيين الموجودين بالقاهرة أمثال لطف الله سليمان ، وأنور كامل ، ورمسيس يونان ، وإبراهيم عامر ، وغيرهم .

قرأت في الماركسية وفي كتب تروتسكي ، وفي النولية الرابعة ، ونظائرها ، وكانت تأتي عينا بالبريد ، على عنوان يتيق في راجب باشا ، يسلمها إلى ساعي البريد .

اعتقلت في ١٩٤٨ وخرجت من المعتقل ١٩٥٠ .

ولكني ، منذ البداية ، كنت أعرف وأوقن أنني سأترك الكتابة لفترة قصيرة فقط تستدعيني إليها المرحلة الوطنية عام ١٩٤٦ ، تلك المرحلة التي كانت فترة التغير الأساسي في مصر . فترة التحرك الذي أدى إلى خروج الاحتلال ، كانت فيها اعتصامات عمالية واحتلالات للمصانع . في تلك الأونة ارتبطت الحركة الوطنية بالمطالب الاجتماعية ، كان الانتباه السياسي في تلك الأونة بالنسبة لي أمرا محتوما ومطلبا عقليا وخلقيا ولكنه كان مؤقتا في يقيني ولا مفر منه . كنت التروتسكي الوحيد الذي استمر اعتقاله طيلة فترة الأحكام العرفية عندئذ .

أما النشاط الذي قامت به هذه الحلقة الثورية الصغيرة - قبل الاعتقال - فقد كان يشتمل على كل الصور المعروفة لمثل هذا العمل - في المينياتير أو في مقام موسيقى صغير إن صح التعبير - : التربية الماركسية والتثقيف والترجمة والتنظيم وتحضير الإضرابات والمظاهرات والمنشورات خلال المطبعة البدائية المرحلية التي كنا نمتلكها في حلقتنا .

بالطبع كنا عدوين وفيل التأثير في حقيقة الأمر ، وكان عدد القيادات العمالية معنا قليلا ولكنه كان موجودا . وكنت أقوم بكل صور هذا النشاط ، بنفسى ، وكنت على الأغلب الأكثر سداجة ، والأكثر انغماسا في العمل . كنت أقضي ٢٠ ساعة في اليوم في عمل سياسي وتنظيمي .

اعتقلت إذن ومررت في معتقلات « أبو قير » ، مروا بـ « هاكستب » ثم « الطور » فالعودة إلى « أبو قير » .

كانت هذه فسخة طويلة لا ملل فيها اللهم إلا في الأيام الأخيرة حيث وجدت نفسى - تقريبا - وحيدا في المعتقل بعد أن أفرج عن معظم « زملائي » وأصدقائي وإن لم يكن بينهم تروتسكي واحد ! .

ترجمت في « أبو قير » مسرحية « الحفيظ » لجورجي ومثلت المسرحية داخل المعتقل وضاعت مني نسخة الترجمة ، وكنت أحد الموكلين بالمكتبة ومجلة الحائط ، وأكثر المشتغلين فيها جدية وحماسة ، في « الطور » وفي « أبو قير » على السواء .

طبعاً انفرطت هذه الحلقة بعد اعتقالنا الذي استمر بالنسبة لي عامين من ١٥ مايو ١٩٤٨ حتى أواخر فبراير ١٩٥٠ .

لم أكتب ، بعد ، فترة الاعتقال ، فلابد أن هذا يدل على عمق تأثير هذه الفترة عندي . لكن هناك كتابا كاملاً هو (طريق النسر) تحت الإعداد والاحتشاد منذ الخمسينيات ، خططه وشخصه وأجروا . عاشت معي طيلة هذه العقود المتطلولة ، لم أعد أعرف أين « الواقع » منها ، ولين المتخيل الروائي الذي ربما كان أقوى من « الواقع » .

إلا أن هناك إشارات إلى تلك الحقبة ، قليلة ، ومبثوثة بحرص في غمار كتبي ، من (يابنات إسكندرية) إلى غيرها .

هنا ينبثق سؤال : كيف أحسست في تلك الحقبة بسلطة ضد السلطة ؟ بإلزام الخروج عن التراث الذي قرأته وعشت عيشة حميمة والذي كان فرسانه عندئذ الرومانسيون التقليديون أو كتاب « الواقعية » ؟ كيف توصلت لهذه الرؤيا ؟

كيف انطلقت - دون تورع - مع جماع هذا التمرد ؟

لا يملك المرء ، حيال سؤال كهذا ، إلا أن يتلمس إجابة ما ، فهل هناك في النفس أوفى البنية الغنزيقية والثقافية وما شئت مقومات ما وجد في هذه الاندفاع نحو الثورة . وبعد ذلك ما تجسم في القصص الحدائي - من الحوافز والدوافع ما تستجيب له وينتهز به بالتفاعل ؟ هل تتلمس الأسباب في التكوين الشخصي بالضرورة أم في الجفوس في غمار التراث العالمي والمنجز الإنسان ؟ أيضاً هناك التأمل والتفكير والمعاناة الفكرية والحياتية ، كلها تسهم في تكوين نوع من الضيق بالمواضعات التقليدية سياسية أو اجتماعية أو ثقافية على السواء ، لا أنسى أن التمرد - إحدى سمات الرؤية والأدب الحدائي - لم يكن مقصوراً على الأدب فقط بل شمل أيضاً الانخراط الجاد والمستغرق في العمل السياسي الذي كان في ذلك الوقت عملاً ثورياً تحريراً ضد المستعمر وحلفائه . إذن فأنصور أنه كانت هناك بنية نفسية وعقلية تغذيها ظروف اجتماعية وسياسية ضاغطة وملحة ، كما تسهم في تكوينها ظروف الحياة الفردية الذاتية والاضطرار إلى تحمل الأعباء والمسئوليات الحياتية ؛ إن تضافر كل هذه العوامل ، مذكرته وما قد ينيب عن الآن ، كل هذا جميعه قد يكون من الأسباب التي أفضت به إلى البحث عن حقيقة جديدة ملتبسة ما زالت مطروحة للسمي ، للاكتشاف ، للتمرد . . .



بعد أن خرجت من المعتقل وفيت بعهدى لنفسي ، أنني لست رجل سياسة ولم أكن ذلك ولا يمكن أن يكون ، عندي قدر من التشكك في الذات - وفي كل شيء - وقدر من الخيال ومثول المكنكات المتعلدة - في أن واحد - من شأنه أن يعطل العمل السياسي ، وأن يعوق القرار الحاسم - أليس في كل كاتب بطبعه « هاملت » كما أننا ، صغيراً أو مستائراً ؟ - وجدت في السريالية التي أغرقت نفسي في بحرهما ما يستجيب ونزعى الحارقة

للثورة ، والتمرد ، للحرية والمروق قرأتها بالفرنسية التي كنت علمتها نفسى ثم عرفت الوجودية ؛ وحتى ١٩٥٤ كنت أطلب الكتب من باريس عن طريق مكتبة بشارع النبی دانيال في إسكندرية ، فتأتيني بعد أسبوع أو عشرة أيام ، وأدفع ثمنها بالجنينة المصرى .

بعد المعتقل كنت قد اشتغلت في شركة التأمين الأهلية ، أخفيت عن المسئولين هناك أن عندى ليسانس حقوق واشتغلت مترجماً بالتوجيهية ، ثم استقلت وأعطيت نفسى « إجازة تفرغ » ، دفعت ثمنها بنفسى من مكافأة الشركة بعد استقالتى ، حتى جئت للقاهرة ، واشتغلت في السفارة الرومانية ثم رفقت وزارة الداخلية أن تمنحنى ترخيصها بالعمل لدى جهة أجنبية ، فوجدت نفسى في الشارع ، وقد تزوجت وخلفت ، حتى رشحتى . رمسيس يونان للعمل في منظمة التضامن الأفريقى الآسيوى .

ومع أن السلطة الناصرية كانت تدعم - بقوة - تلك المنظمة التي كانت مفروضا أنها شعبية وغير حكومية ، إلا أننى ظلمت طول الوقت أعرف أننى لا أنتمى إلى تلك السلطة . وأمارس هذه المعرفة ، عن وهى تام .

ومع اعتزازى بذكرى الصداقة الشخصية القوية التي تكونت بيظه وعبر السنوات مع يوسف السباعي الرجل والإنسان - وليس رمز السلطة - ومع اختلافى معه اختلافا جديرا فكريا ، وسياسيا ، اختلافا كان يعرفه القاصى والدانى ، فإن اللهم والشائق هنا أننى عملت معه في التضامن وفي اتحاد الكتاب الأفريقى الآسيوى باعتباره الأمين العام لثنتين المنظمين ، ولم تكن لي أذن صلة بعمله في الصحافة الناصرية بكل أنواعها ، ولا في المجلس الأعلى للأدب والعلوم ، وكان عملى معه سنوات طوالاً على أساس وحيد من علاقة الموظف - ومهيا كانت درجته الوظيفية ، فهو موظف ، فقط - برئيس عمله وليست علاقة بجنرال - أو أية رتبة أخرى - في ساحة الأدب ، لا شك أنه كان يعرف - وربما يتابع (لم أعرف قط) عمل الثقافى ، لكننا طيلة هذه السنوات لم تأت بيننا سيرة الأدب ، أو الثقافة ، أو أى شيء من هذا القبيل ، ولم يحدث ذلك - على سبيل الخلاف أيضا - إلا بعد ذلك بسنوات . كنت فصاميا تقريبا ، نموذجاً للموظف المجد الذى لا يعرف مع زملائه ورؤسائه غير العمل . كم كانت دهشة بعضهم عندما عرفوا أننى اشتغل بالأدب أيضا ، لم يكونوا يعرفون أننى في الحق لم أكن أشتغل إلا بالأدب ، كنت رجلين ، مشقوقاً نصفين ، منفصا ، لكننى كنت في الصميم متشقا تماما مع نفسى .

اخترت العمل فيها يبدو مع السلطة الناصرية ، ولكن ضلعا على نحوها ، إذا اعتبرنا أن حركة التحرر الوطنى الآفرو آسيوى - في جوهرها - ضد السلطة الناصرية الداخلية ، الإطلاعية ، الأبوية ، التي تمارس وصاية علوية على الشعب .

والغريب أن الأمين العام للتضامن الأفريقى الآسيوى وللكتاب الأفريقين الآسيويين كان يوقع بإمضائه على بيانات ووثائق وتحليلات (أعددت مشروعاتها ومسوداتها ليالى طوالاً ولسنوات طوال) لم يكن يوسف السباعي الكاتب أو الصحفي أو السكرتير العام للمجلس الأعلى للأدب ليقبل أو يتصور أن يوقعها .

هل كان في داخل السلطة الناصرية نفسها فصام آخر ، على مستوى آخر ؟

في غمار ذلك العمل عرفت وأسهمت بقدر ما استطعت في نضال قيادة مثل أميلكار كابريال من غينيا البرتغالية ، باتريس لومومبا من الكونغو البلجيكية (زائير الآن) ، أجستينو نيتو من أنجولا ، وعشرات غيرهم من أبطال ما أسرع ما نسى العالم أسماءهم . . الآن ، ومن كتب ما أكثرهم وما أكثر ما أعطوا لقضايا شعوبهم .

لم يكن لأحد أن يمل على المجال الذي اخترته للعمل التحرري .

لماذا لم أنشط - مع ذلك - في سياق العمل المباشر داخل الحركة التحررية والوطنية في الداخل ؟ هل كانت تجربة الاتصال الوثيق بكوادو ورموز الحركة الشيوعية القديمة - في المعتقل - تجربة محبطة ؟ أم أن تجربة الاعتقال نفسها - خاصة في أيامها الأخيرة الموحشة - كانت أشد إحباطا ؟ أم أن الإيمان الساطع الحاسم الذي يجفز المرء على الاستشهاد طواعية - إن لزم الأمر - كان قد حلت محله شكوك المتصف ، وخيالات الكاتب ، وتردد الهامات الصغير المستكن في الأعماق ؟

لا أريد أن أضع تبريراً لحسب بل لأتم لعل ليس له من تبرير .

ولكن لم يكن عندي قط جواز سفر دبلوماسي ، ولم أكن - لحظة واحدة - آمنا إلى يومي وإلى غلى . كان صوت سيارة ليلية أوقيل الفجر أمام بيتي وتوقع صعود الأحذية الثقيلة على درجات السلم ، يصيبني بنوع من الترقب ، وانقطاع النفس ، ويتفصد العرق البارد توجسا ، وأجل نفسي على التشدد . كنت في خفية عن زوجتي أعد دائما ما بملا حقبة صغيرة : طقمين من الملابس الداخلية ، قميصين ، بيجاما ، وعدة الحلالة وحتى الشبشب والجوارب وكتاباً من الشعر الإنجليزي أيضا ! تحسباً وتحوطا .

اكتشفت فيما بعد أنه خلال السنوات التي كان الشيوعيون معتقلين فيها ، كنت على خلاف عميق معهم ، طول الوقت ، كنت قد انقطعت عن الكتابة الروائية ، شلت يدي بينما انخرطت في عمل دائب وشبه هوسي أيضا من الترجمة والتعليقات الإذاعية والبرامج الخاصة والمساهمات النقدية في البرنامج الثاني . فهل كنت أعاقب نفسي ؟

فقط بعد أن كتبت (رامة والتنين) وأبقيتها في ١٩٧٩ انطلق عندي فيما يشبه جماع السيل العارم ما هو أقرب إلى الطوفان المحيوس الذي يتكسح السود ، من الطاقة الروائية : ثمانية كتب من القصص في عشر سنوات ، وعشرات من المقالات والدراسات والمحاورات يمكن أن تكون عدة مجلدات .



لا يبقى لي إلا أن أثير موضوعاً يبدو دقيقاً وشائكا ، بل يبدو - وكان بالفعل - نوعا من « الطابو » لا يترب منه أحد ، تورعاً وتحسبا للفتنة والفرقة وإثارة كوامن ردود الفعل غير المحسوبة . موضوعاً تخليه سلطة غير منظورة تماما ، ربما ، سلطة أسميها « الحس العام » .

أعني موضوع « القبطية » عندى ، وفى كتابى .

يقال أحيانا - على المقامى الأدبية فقط ، ويلمح بعض الكتاب إلحاحا بعيدا - أننى كاتب له « مشروع قبطى » ، بل قبل إننى أدعو إلى ما يطلق عليه « جيتوقبلى » ، وأننى كاتب طائفى ، وانزعالى ، إلى ما إلى ذلك من هراء خالص .

أليس هذا غريبا كل الغرابة عن كاتب تكونت حياته الثقافية والعقلية والروحية جميعا على قيم العقلانية واليسارية القائمة على الحرية والاستنارة والسماحة والتفتح - بل الشك العقيدى والعلمانية الصريحة ؟ وعلى إيمان بالمصرية ووحدة هذا الوطن وأصالته ، إيمان يظل دوما من الأشياء القليلة التى لا تهتر ، وعلى تراث عربى يضرب فى صميم النفس ؟

كاتب قامت حياته وخبراته - فى المنقطلات فى الحياة السياسية فى الحياة الثقافية كلها - على أفكار وعناصر الانتباه إلى الوطن ، مع إعلاء القيم الإنسانية التى تتنافى كل التنافى مع أية شبهة عنصرية .

المزاعم بأننى طائفى أو انزعالى هم ليست ظلمة فقط بل هى مغلوطة أساسا . وباختصار ، فإننى كاتب « عربى » أساسا ، معجون لحمه بلحم اللغة العربية والتراث العربى . وكاتب « مصرى » أساسا ، لا أكاد أتصور نفسى إلا مصرى ، قبطيا أساسا وأيضاً ، لأننى لا يمكن إلا أن أكون كذلك ، ولست أنفى أيا من هذه المقومات الأساسية .

« قبطى » لأن للأقباط فى مصر ثقافتهم الخاصة التى لا يمكن نكرانها ، داخل الثقافة الشعبية المصرية وداخل الثقافة العربية الإسلامية السائدة المحيطة .

ولقد كانت هذه المنطقة - منطقة الثقافة الشعبية القبطية - من المحظورات ، إلى عهد قريب . كم من الكتاب تناوفا ؟ بل كم من الفنانين صورها ، اللهم إلا على صورة نماذج تمطية قلبية فى مسرح نجيب الريحانى ، مثلاً ، وما أندر الأعمال القصصية التى جاءت فيها شخوص وانفعالات وأجواء قبطية ، كأن هؤلاء الذين يكونون جزءاً لا يتجزأ من نسج الوطن ، والشعب ، لا وجود لهم ، أو هم منفيون عن الساحة الروائية . مسكوت عنهم عن عمد أو عن غيره . لكن الفن ينبغى ألا يكون فيه محظور . الفن ليس فيه طابوهات ، والفكر النقلى ليس فيه طابوهات ، بل لا قيام له إلا بلحضى كل الطابوهات .

ما هو الزعم بالتحديد .
لنأخذ مسألة (الانزعال) عن الواقع .

أزعم أن أهم الأساسى لكتابى - منذ (حيطان عالية) حتى آخر أعمالى - هو هم اجتماعى ، بل يكاد يكون هم اجتماعياً عظيماً ، لكن المسألة هى أن أهم الاجتماعى عندى ليس « شعارات » أو توصيفات أو مقولات ينبغى أن تصاغ فى تقرير مخالف لما يسمى « بخطاب الفن » حتى إن أحد النقاد - مثلاً - كتب يقول إن

الطم الأول في (اختناقات العشق والصباح) هو هم « إدانة الفقر » . وليس الفقر انزعالاً عن الواقع المصرى ، بل هو مصمم هذا الواقع .

لنأخذ جانباً آخر : هو تناول الحياة والرؤى القبطية في العمل الفنى : أتصور أن الانزعال حقاً يكون بافتعال كاتب قبطى رؤى ليست له وشخصاً لا يعرفهم معرفة أقرب الناس إليه في طفولته وصباه على الأخص .

أنا لا أعتذر ، لا أبرر ، ولا أفسر . بل أنا أدحض - ببساطة - مزاعم قد تكون قد راجت حيناً ، أو لعلها ما تزال تمشش ، للأسى ! ، في أذهان حتى بعض المثقفين المقول باستنارتهم ويسارتهم .

هل يمكن لى ، إدوار قلته فلتس الخراط ، أن أتجاهل أو أتناسى في كتابتى - وهى شىء حميم - عناصر قبطية هى مصرية أساساً ؟ وبغض النظر عن العقيدة ، إنما أتحدث عن « ثقافة » تحتية أو فرعية ولكن عميقة الجذور فى نفسى ، فإننى عندما أسمع القداس القبطى ، باللغة المصرية القديمة ، أحس أننى - بالذات - وريث الفراعنة والإغريق المصريين ، ومالك ثقافتهم ، (نعم ، كان هناك هذا : الإغريق ، المصريون ، وثقافتهم !) أحس بنوع من الفخر ، والانتباه إلى ثقافة عريقة ولصيقة بهذا الوطن ، هذا الحس لا يعرف وجوداً إلا فى اللغة العربية التى هى جزء من نسيج الجسد والوعى عندى والتى هى عشق خاص وخالص ، وفى لغتى من النص القرآنى الكريم البليغ ومن التراث الإسلامى العريق ، أكثر بكثير مما فيها من النص التوراتى أو الإنجيلى (وبالمناسبة فليس ثم تطابق بين ميخائيل قلندس فى (رامة والتنين) وإدوار قلته الخراط ، لست مستعداً على الإطلاق أن أوقع بامضائى على كل ما يقول ميخائيل وكل ما يحس ، وإن كانت هناك بيتنا قرى وثيقة .)

وهل يمكن - فى المقابل - أن أنسى أثر الأذان فى الفجر وأنا بين اليقظة والنوم ، فى طفولتى ، كأنه ترنيم لحنى ؟ أو قراءة الشيخ رفعت فى رمضان غبط العنب فى صباى ؟ انظر كيف كتبت فى أكثر من موضع من قصصى تلك التجارب التى ما تزال تهرز ووحى .

السؤال الذى قد يثار هنا هو : هل يصح - أصلاً - اعتبار المسألة الدينية (قبطية أو إسلامية أو غيرها) معياراً من معايير الحكم الثقافى أو الفنى ؟ والجواب البسيط أننى لم أستخدم كلمة « مسيحى » قط ، فى هذا السياق بل أقول « قبطى » القضية عندى ليست مجرد « الدين » . الكنيسة المصرية التى كانت ذاتها كنيسة وطنية ومضطهدة ، لم تكن فى وقت من الأوقات مؤسسة سلطوية ، ولا مؤسسة دينية فحسب ، بل هى طول الوقت - أو معظمه على الأقل - مؤسسة وطنية مصرية . ليس الدين ، ولا العقيدة هى المناط فى هذا السياق . إنما أنا أتكلم عن عناصر ثقافية حضارية يدخل الدين فيها كأحد عناصرها ، ليس بوصفه معياراً دينياً ، بل بوصفه معياراً ثقافياً .

فمن أين نجيء « التهمة » إذن ؟ بمعنى ما الذى فى لحن يعطى البعض الإتهام بهذا التحريف ؟ هذا التشويه ؟ .

هل تكون الإجابة ربما - في مجرد الجدة في تناول شخصيات ومجتمعات قبطية ، لم يتناولها الأدب المصري بهذه الإحاطة ، وبهذه الدقة - فيما أعلم - من قبل . ربما صدمة الجدة واقتحام هذه المنطقة المحظورة ، أو التي كانت محظورة . إن غير المألوف ، دائماً ، موضع استرابة ونفور في البداية ، حتى يستقر .

ليس السؤال هو : لماذا أكتب عن الأقباط ؟ بل الأخرى بالسؤال هو : لماذا لا أكتب عن الأقباط ؟ من الطبيعي - والضروري - أن أتحدث عما أعرف ، عما عايشته ، وعشت ، وبخاطفي مخالطة عضوية ، الطقوس والشعائر والفولكلور القبطي - هو مصري أساساً - الخلفية الاجتماعية والثقافية والوجدانية لهذا المجتمع القبطي الذي لا يمكن أن ينغصم بحال من الأحوال عن المجتمع المصري الكبير ، ولا يمكن أن نجد فاصلاً فارقاً بينه وبين المجتمع المصري الكبير ، أقباطه ومسلميه على السواء ، مهما كانت له ثقافته التحية الخاصة ، غير منفصلة - وخصوصاً غير متنافية أو متعادلة - مع الثقافة العربية الإسلامية السائدة .

هذه كلها إذن ساحات قد اقتحمتها - أو اقتحمت مناطق منها . فمع إيمان الذي لا يتزلزل بوحدة هذا الشعب ، وهذا الوطن ، تخاف من شكوك وهواجس أنني إذا شاء لي مسار كتابي ، فلن أتمكن أن أكتب أحداثاً مثل التي وقعت - وتقع - في الزاوية الحمراء ، أو إمبابة ، أو الصعيد ، بتفاصيلها . هذا « طابو » آخر ، على ، ربما - أن أواجهه ، ولست أعرف كيف . فإذا اقتضى داعي الكتابة فلعلني لن أتردد في ساحة المواجهة .

لم يكن عندي أدنى توجس - في هذا الصدد بالذات - من أن يساء فهم ما كتبت وما أكتب ، ليس عندي في الكتابة توجس . بالفعل ظهرت ، ولعلها مازالت ، ردود فعل مبنية على سوء الفهم ، أو سوء النية ، في جو رواج « الأفكار » أو « الانحيازات » النابعة من الردة القبيية الحضارية التي تنتفي الآن ، وتهدف إلى إرجاع مجتمعاتنا مئات السنين إلى عصر من عصور الانحطاط الثقافي والاجتماعي الشامل ، لا إلى ما يقارب عصر الازدهار الإسلامي العربي المنفتح على ثقافة - وعقائد - اليونان والسرمان والفرس والمهند ، يناقشها ويحاورها عقلياً محاورة الند للند ، وحتى منذ مئات السنين كان هناك جو من الحرية والفهم والتواضع بين الناس ، على المستوى العربي الإسلامي العام وعلى المستوى المصري الخاص معا - لعلنا نفتقد بشدة في السنوات العشر الماضية أو نحوها حين سادت شية العقلانية والسماحة الماثورة عن شعبنا .

إن من يقرأ - حقيقة وبالفعل - ما أكتب ، ولا يكتفى بسماع الإشاعات على المقامى الأدبية يعرف أنه لا وجود عندي إطلاقاً لشبهة الطائفية المزعومة ، وإن كان عندي بالتأكيد الروح والمعرفة القبطية التي لا يمكن أن تبت عن الروح والمعرفة المصرية العربية ، والتي يجب أن تأخذ مكانها الطيبي في الأدب .



الآن ، وأنا أألم بقايا نهار العمر - إن كان قد بقي للعمر نهار - أجد نفسي عازفاً عن كل سلطة ، أو شبهة للسلطة .

ولا أقصد إلا السلطة المعنوية طبعاً ، فإنا من مجال عندي لسلطة أخرى ، وما كنت قد سمعت قط لثلاثها ، أو عرفتة . ولا أجد في نفسي أى نزوع لثلاثها ، الآن على الأخص ، لا بالاقتراب منها - حتى - ولا لممارسة أى شكل من أشكالها .

أجد في نفسي زهداً كاملاً عن الشهرة مثلاً ، أو عن الجائزة الأدبية أو نحوها ، أو النفوذ التقدي مثلاً أو حتى عن الانتشار « الجماهيري » كما يقال ، في ذلك كله شبهة السلطة أيضاً .

ما عدت أريد إلا أن أصغى - خالصاً - لصوت « سلطة » داخلية عندي ، هي ضد السلطة ، سلطة موضوعة باستمرار للسؤال .

صوت الإيمان المحرق بحرية الإنسان . والحس المذبذب بالفهر الذى يضغط عليها ويقمعها ، في وقت معاً . وصوت اللهفة اللاعبة نحو الصديق ، واستبشاع ما هو زائف وأجنبي وغريب عن جوهر الإنسان ، مع التسليم ، في الوقت نفسه ، بذلك الشر المركز في دخيلته ، تلك التفاحة المسمومة التى تحمل معها بذرة العناء . صوت الحب الجسدى الترى الذى يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفية ، حب يتجاوز الجسدى والآن إلى المطلق الروحى والمجرد المصفى المشتعلة سماءً بيضاء محترق . صوت النزعة نحو التواصل الحميم والحس (الداعى إلى التمرد) بالغربة المفروية على كل منا ، ضربة قاضية ، بحيث لا يفتأ الشوق إلى تحطيمها عبوطاً ومتجدداً باستمرار . سلطة الحس بالجمال وأهواله ، حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه ، وصوت الحس بظلم كبرى ومجتمعى ونفسى يقع على الإنسان . . لا ينى يكذب ويكافح لنفيه وإحلال قيمة العدالة محله .

صوت الحس بالوحدة الأساسية التى تربط بين الناس ، والوحشة الأساسية التى تفصل بينهم ، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ ، وبين القرى والتواصل إلى حد الاندماج .

هذه ، فيما أظن ، البؤر الأساسية المشبعة في عرض نسيج العمل الذى أقوم به (هل استطعت أن أقوم بشئ منه ؟) والتى تفرض بدورها لغة متسقة معها من الناحية الشكلية ، ومعتوى يسعى دائماً إلى النبوض بها ، وجهداً واعياً ولا واعياً معاً ، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً .





الشَّرْعُ والشَّعْرُ

أدونيس

سورية

- ١ -

كيف أحرّر الشَّعْرَ مِنْ الشَّرْعِ ، والجَمَالِ مِنَ الْأَخْلَاقِ - المؤسَّس : هذا السُّؤال ، مقترناً بتساؤلٍ أبعد : لماذا تُصرِّفُ ثقافتنا على أن تُسَوِّغَ «الْمَا بَعْدَهُ» بـ «الْمَا قَبْلَهُ» ، وعلى أن تفسر الأول وتقومه ، انطلاقاً من الثاني ؟ ذلك ، ما شغلني ، منذ بدايات الكتابة . ولعلّه فرضُ نفسه عليّ ؛ بلِالحاح ، نتيجةً لنشأتني في مناخٍ تربويٍّ وثقافيٍّ دينيٍّ . غير أنني أقدر ، الآن ، في ضوء المسافة الزمنية والنفسية التي تفصلني عن هذا المناخ ، أن أعترف بأنَّ أهي ، رغم أنَّه هو الذي فَرَسَ القرآن ، واللغة العربية ، والشَّعْرَ العربي ، في طفولتي ، كان ظِلًّا جَمِيلًا في هذا المناخ : كان ، من جهةٍ ، صديقاً أكثر منه سلطةً أبويةً ، وكان ، من جهةٍ ثانية ، مُسَكِّناً بلطف التصوُّف ونعمته - بتلك القُبلة التي تحرَّرَ الإنسان من داخل ، وتحمَّلَ منه ينبوعٌ عَجَبٍ وتسامحٌ وحرية . وفي هذا كان أهي ، الحميرة التحريرية الأولى في مسارٍ فكريٍّ وعلميٍّ . كان ضوئي الأول .

غير أنَّ هذا حالة خاصة . فالمناخ الثقافي العام الذي نشأت فيه هو ، أساسياً ، مُناخٌ منيعٌ ومُحرِّمٌ . «اللاه القوس الأكثر حضوراً في أفق الفكر والعمل . والخيار بين «لا» و«نعم» ، بين : «هذا شرٌّ» ، و«هذا خير» ، بين «افعلْ هذا» و«لا تفعلْ ذلك» ، مُرسومٌ سلفاً ، ومعياريٌّ جاهزٌ سلفاً ؛ شَرْعٌ دينيٌّ .

ومنذ أن يجاوز العربيُّ مِنْ العُقولة ، ويبدأ بمواجهة الحياة ، يواجه سُلْطَةً «اللاه» وهي سلطةٌ كَلْبِيَّةٌ الحضور لا تفتح له مجال الفكر والممارسة ، إلّا مُشْرُوطاً ، ومقيداً ، وضمن نطاقٍ مُحدَّدٍ يُلغى العائِلُ الدَّاخِلُ كُلُّهُ .

والكتابة هي ، أولاً ، هذا العالم الداخلي - المكبوت ، الغايض ، الغني الواسع ، اللامتناهي . إنها تعديداً - في أعماق دلالاتها ، تحرّز من العالم الخارجي - المؤسسي ، المتبدل ، المتكرر ، الفقير ، المحدود .

هكذا ، منذ بدأت الكتابة ، وجدتني أطيع حوافزي الداخلية ، مُتَعَبّاً بما أشعر أنه «أمر» من «خارج» أيّا كان ، أو يحدّد لي مجال ، وممارسة . وجدتني أعمل على أن يكون كلّ ما هو خارج جسدي وتجريبي ميدان فزس وتفحص واختبار ، وعلى أن اخترقه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتي وتطلعاتي . وهكذا وجدتني أفكر وأكتب ، تلقائياً ، ضدّ ثقافتني الموروثة ، صرّت أزي في كلّ «نهي» أو «أمر» من خارج ، رقابة على ، بل صرّت أرى فيه ، عنفاً ، وقمعاً ، وإرهاباً . هكذا بدأت أصبح «أباً» لنفسي ، وهذا بما أتناخ لي ، نفسياً ، أن تكون ذاتي ، في آن ، ملاكي المخزّب ، وملاكي البناء الرّأسي .

— ٢ —

في الممارسة ، بدأ يتكشف لي المَوَلُّ التربوي - الثقافي السائد في وسطى الاجتماعي ، في سورته (وتلك هي الحال في المجتمع العربي كلّ - قليلاً أو كثيراً) : ينشأ الفرد مشطّور الشخصية . «ثقافته» شيء ، و«حياته» شيء آخر . في الأولى ، محاصر ، لا يقدّر أن يفكر إلاّ مربوطيناً بجيئ من خارج ، أو من عل . وفي الثانية ، يواجه ما لا يقدّر أن يواجه حقاً إلاّ بالمغامرة ، والبحث ، والاعتماد على عناصر وقوى لا تولّوها له «ثقافته» . من الناحية الأولى ، يعيش في سجن . ومن الناحية الثانية يعيش في فضاء أشبه بفراغ الصحراء . إنه انشطار يقوّده بالضرورة الغالبة ، الموضوعية ، إلى الحيلة : يجتال على «ثقافته» لكي «يجيا» أو يجتال على نفسه ، لكي يُسائر «ثقافته» . يكشف ، في الحالين ، أنه غير «موجود» إلاّ شكلياً ، بالاسم .

تلك هي ، في ما يبدو لي ، النواة الأساسية لازمة الفرد في المجتمع العربي . إنها أزمة «ثقافته» . وحين أقول «ثقافته» أشير ، بدئيّاً ، إلى ، ما يُعطى لـ «الثقافة» العربي مُرتكزة ، وثنيتية - أعني «الديني» ، كما يُفهم ، وكما يُمارس ، عملياً ، أي اللّيفي - المؤسسي .

وتلك هي النتيجة : هناك «تدين» لا «دين» وهناك «تميش» لا «حيات» بعبارة ثانية تحوّل «الدين» في الممارسة ، وفي النّظر أيضاً ، إلى إيديولوجية ، إلى آلة للسيطرة : آلة سياسية ، في المقام الأول . وهما هم الأفراد الذين يشكّلون المجتمع العربي اليوم : قلما نجد أحداً يمتنق الدين حقاً . قلما نجد أحداً يجيا ، حقاً . يكاد الإنسان في هذا المجتمع أن يتحوّل إلى رقم ، ويكلّد الديني - المؤسسي (السياسي) أن يتحوّل إلى منظومة ذهنية إلكترونية . هكذا ينهار «الشخصي» وينهار «الحياة» ، وينهار «الدين» .

وما يكون الشخص الذي لا يستطيع أن يفكر كما تلهمه أعماقه وتجربته ، ولا أن يجا كما تقتضى حياته النفسية والجسدية ، ولا أن يكتب كما يرى ويشعر ويعلم ، ولا أن يحب كما يدعو جسده وقلبه ؟ ألن يكون هذا الشخص هيكلًا خاويًا يمتلئ بقشر الألفاظ ؟

٣ -

كيف تنقل محررك الدّاخل ، أو عبارة أكثر دقة : كيف تُفصح عن عيك بأنك تحررت ، من داخل ، كيف تنقله إلى الخارج ، إلى الآخر - القارى ؟

هذا الخارج الذى تتم فيه القراءة هو ، عمقياً ، «دقيق» - «سياسي» أو لنقل : إنه بنية ثقافية - «الذيق» فيها هو «المعنى» غالباً ، و«السياسي» فيها هو «الصورة» . وأحياناً يأخذ «السياسي» مكان «الذيق» - رقابة ، وتحريماً ، وتحليلاً لا يكون «الشرح» وحسب ، بل الشرطى الذى يبين «على الأرض ، «دفاعاً» عن السماء ، وحفاظاً عليها . «يكافئ» من «يتدين» (من يوافق ويتقرب إليه) ، و «يعاقب» من «يكفر» (من يخالفه ويتباعد عنه) .

وهو يميز سلطته هذه (وربما يظن أنه يسوغها أدبياً) ؛ بالاعتماد على «أنصار محاررين» يخسروهم بين «الكتاب» - «شعراء» ، و «مفكرين» ، و «روائيين» . . . إلخ ، يساندون الشرطة ، فيقرأون لهم ، ويدلوهم على الأفكار «الهدامة» ، و«القصائد الخطيرة» ، و«الكتابة المخزبة» .

٤ -

لا أزال (شان آخرين غيري) «غريباً» و «مَدَاماً» في نظر هذه السلطة و«أنصارها» أولئك المحاررين الأشداء . ولاتزال كتاباتي (شان كتابات آخرين غيري) تمنع في معظم البلدان العربية . وليس غريباً ، في ضوء ما تقدم ، ألا يكون هذا المنع قد شكّل قضية ، أو أزمة «ضميرية» في الممارسة الكتابية - عند الكتاب العرب ، أو حتى عند المؤسسات التى تمنع بحقوق الإنسان العربى ، كأى منع الكتاب والرقابة ، أمر طبعي في المجتمع العربى ، كمثل الهواء والماء . أو كأنه أمر لا يستحق العناية ، أو الاهتمام . حتى أولئك الذين انتقدوا المنع والرقابة ، ودافعوا عنى وعن غيرى (وهم قليل في جميع الأحوال ، وأنا شخصياً ، مدين لهم ، بالشكر والتحية) ، - أقول حتى هؤلاء دافعوا من فوق ، من أعلى : اتركوه يتكلم ، مع أننا نخالفه . كأن دفاعهم هبة ، أو صدقة . لم يكن دفاع من يعترف بأن الآخر ليس له وحسب ، الحق بالإفصاح عن رأيه ، مهما كان ، بل إن رأيه هو نفسه حق - بوصفه تعبيراً فنياً عن الدّلات ، وبأن منع الكتاب ليس عدواناً ، على حق الكاتب وحده ، وإنما هو كذلك

عدواناً على حق القارئ - على حق الكتابة والقراءة ، وحقوق المجتمع كله . خصوصاً أن القراءة الحرة هي التي تخلق الثقافة وأن المجتمع الذي يُحَال بينه هذه القراءة الحرة ، يُحَال بينه وبين حريته ، وتقدمه ، وتفتحته ، ووجوده نفسه - لأن مجتمعا بلا قراءة ، حرة ، هو مجتمع بلا مستقبل .

٥ -

بأى حق ، واستناداً إلى أى معيار ، أو أية حجة قانونية نُحَرِّم قصيدة تنهض أساسياً على اللبيلة ؟ كيف تقاس «الملونة الشعرية» على «الملونة القانونية» ؟ وكيف نُخضع الأولى للثانية ؟ كيف نجعل «الشرعة الحقوقية» معياراً نحكم به على «الشرعة الشعرية» ؟

ومن القارئ الجدير بأن يكون «الحكم» ؟ وما الخطأ الفاضل بين ما يجب أن يُكتب ، وما لا يجب أن يُكتب ؟ وكيف نحدد هذا «الوجوب» في الشعر - في ما لا يمكن تحديده ؟ ما «الحُر» في الكتابة ، وما «الشر» وهل يتغيران ، إذا تغيرت الأنظمة ؟ أم أن «الشر» هنا ، قد يكون «خيراً» هناك ، أو العكس ، وحينئذ كيف تكون الكتابة ؟

وإذا كنا لا ننظر إلى الشعر ، والفن ، والكتابة بعامة ، إلا بعين «الشرح» - فإن الكتابة ضد الاضطهاد ، مثلاً ، ستعد اعتداء على الاضطهاد ، وسيعد الكلام على الحرية جريمة تُرتكب في «حق» الرقابة والمراقبين !

٦ -

والأكثر ، فاجعةً وغزلاً وعُشاً ، في هذا كله ، هو تلك الرقابة الأخرى ، الرقابة ، التي يمارسها الكاتب نفسه . إنها الرقابة التي عليها الولاء أو الانتباه ، مما يتصل ، بالعمل والأفهام ، بالطائفة والقبيلة . أعرف كتاباً يكونون عن الآخرين الذين يختلفون معهم آراء مسبقاً لا يغيرونها ولا يتحززون عنها . أعرف كتاباً لا يزالون يُتهمون ، باتهاماتهم الإيديولوجية ، مع أنهم تحملوا عنه منذ أكثر من ربع قرن . وأعرف كتاباً يُرفضون ، بشكل أو آخر ، لمجرد أنهم ولدوا في طائفة معينة . وأعرف كتاباً يُدانون لأنهم يقرءون بأراء لا تتطابق مع آراء الجماعة ، أو مع الآراء السائدة . وأعرف كتاباً لا يريدون أن يسموا أى سوء عن وسطهم الاجتماعي - الثقافي ، مع أنه يؤرث للمساوي من كل نوع .

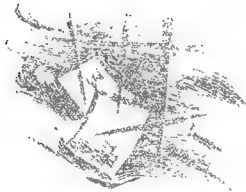
وأعرف كتاباً عملوا ، هم أنفسهم ، رقباء . وبعضهم لا يزال يمارس هذا العمل في أكثر من نظام عربي . وبين هؤلاء ، الذين يتخلون من الرقابة وظيفة يعيشون بها ومنها ، من يهتم كتاباً آخرين بالحياة - لمجرد كتابتهم بطرق مختلفة وفي أوق آخر ، ويجوون عليهم بالتهمة : تثبيط الأمة ، وهدم تراثها ، وانتهاك القيم الخالدة .

والشعبوية والغزو الاستعماري من داخل .. إلخ . يكاد جسد الكتابة العربيّة نفسه أن يبدو محشّوًا بالشياطين ، وعلى شفاً الجميع - عندما ننظر إليه بمنظار هؤلاء الكتاب الرقباء - بلّ ، كأنّ للكتابة في المجتمع العربي أبجدية أخرى : القمع ، التّشهير ، السّجن ، التّبدّ والنّفى وأحياناً القتل ، وكان وسائل النّشر العربيّة مليئة بالرصاص والخنجر امتلاءها بالحبر والحرف .

— ٧ —

لا يمكن الشّعور أن يقبل ، اليوم ، من كلّ ما هو عربيّ غير الأرض بوصفها مادة - أمّا ، وبوصفها طبيعة ، وبوصفها فضاء حضاريّ ، وغير اللّغة العربيّة وغير آلام البشر وتطلّعاتهم الإنسانيّة العميقة . لا يمكن الشّعور إلا أن يكون خارج البنى الاجتماعيّة - الثقافيّة - السياسيّة السّائدة في المجتمع العربيّ ، لا يمكن إلا أن يكون رفضاً لهذه البنى . ولن يكون هذا الرفض شعريّاً ، إلّا بقدر ، ما يكون جذريّاً وشابليّاً . وإذا صَحّ الكلام على جماليّة شعريّة عربيّة ، اليوم ، فإنّها جماليّة رفضٍ وهدم ، بالمعنى النّيل الخلاق لهاتين العبارتين ، أو لا شيء .

حقّاً الشعر والكتابة بعلامة ، اليوم ، خطر !
فليردّد كلّ مبدع : آيها الخطر ، أعطني اسمك .





الحرية والأديب

ألفريد فرج
مصر

عرف الأدب العربي القديم حلالة صلة الأمير ومراة اضطهاد الأمير .
وكان هذا وذاك حال واحد من حالات المساومة على حرية الأديب . .
وهو حال لا يختلف عما وقع من خير أو من شر للمفكرين والعلماء والفلاسفة الأوروبيين طوال العصور
الوسطى وحتى عصر الماكارثية الحديثة .
ولكننا قد نقرأ الحكايات عن عنة هذا الفكر أو ذاك الأديب ، فلا نحس بالقلق مما لحقه من اضطهاد في الزمان
البعيد أو في المكان البعيد .

فهل أحسنا بالقلق حين اقتربت منا مواقع وزمنة المحن التي تعرض لها رفاة الطهطاوى أو محمود سامى
البارودى أو محمد عبده أو عبد الله التتيم أو أحمد شوقى أو العقاد أو طه حسين ؟ !
لا . لم نحس بالقلق مما جرى في سنوات أخرى أو في أماكن أخرى أو مما جرى للآخرين .

• ولو كان مثقفنا قد أحس بالقلق مما جرى للآخرين لتحرره وكتب عنه وأذاعه وحلل أسبابه وأعلن السخط عليه
والتحذير من تكراره ، ودرس الأوضاع التي سمحت به أو هيأت له . . ولاصبحت عنة هؤلاء الرواد الكبار
والمفكرين العظام والأدباء العملاقة حكايات يعرفها تلاميذ المدارس وقراء الكتب ومشاهدو التلفزيون معرفة
دقيقة .

لا . لم نحس بالقلق مما جرى ولا آثار انتباهنا إلا بعد أن رمانا زماننا بحفنة من ظلامه طوّحتنا في السجن وفي
المنافي فتذكرنا ما نسينا وتأمّلنا ما فاتنا أن نتأمّله في حينه .

وقلنا مع القاتلين إن أحداً لا يعرف مرارة السجن مثل من ابتل به ، أو إرهاب القنص إلا من ذاق أوجاعه ، أو طعنة قلم الرقيب إلا من أصابه قلم الرقيب .

وها أنا فقت هذا كله ، ورأيت الدنيا خططة من خلف الأسلاك الشائكة للمعتقل ، كما رأيت الدنيا من خلال أطباق السُّحْب في طائرات شارقة ، نعد تذاكرها تاريخ السفر ولا تعرف تاريخ العودة .

وعرفت أيضاً بين هذا وذاك قرارات المصادرة على اسمي ذاته وهي قرارات تمنع نشر أى كلمة أكتبها وأى كلمة يكتبها غيرى عن شخصى أو عن أدبى - كما عرفت ألم الجرح الذى يصيب أوداقي من مقص الرقيب .

لذلك فأسألى عن الحرية والأدب أقول لك ما هى . وأسألى عن غياب الحرية والأدب ما حلها .

وقد عرفت غياب الحرية معرفة المخضرمين الذين عاصروا عهدين أو مرحلتين في تاريخ عنة الأدب ، وقد فرض التطور الطبيعى لأحوال الدنيا أن تنتهى في حياتنا الأدبية ألوان العنف الرقائى ، وأن نعاصر عهداً جديداً يتميز برقابة القفاز الحريرى .

لم تعد السلطة تطوح بالأدباء في السجون أو في اللنائى ، ولم تعد تهدمهم بقطع الأرزاق . . . دليل أننا ، هنا ، نكتب ما نريد .

ولكن القفاز الحريرى هنا أيضاً ، وقبضته قوية لا تزال ، وشرعية الرصاية على ما يقرأه القراء أو ما يكتبه الكتاب فكرة قائمة وباقية . . . والحظوف باقى ، وقرارات الحرمان باقية .

إلا أن ما كانت تقوم به الشرطة ضد الأدباء أصبح من اختصاص المحكمة وشرعت له القوانين ، وما كانت تقوم به الرقابة من مصادرة قبل النشر تقوم به اليوم الإدارة والنيابة بالمصادرة بعد النشر استناداً إلى القانون . ومالا ينطبق عليه القانون تطبق عليه الضغوط حتى يبالغ الناشر في الخلع من المؤلف ويغالى الطابع في الخلع من الناشر والمؤلف ، أو يمتنع المعلن عن الإعلان عنه أو تهمله أو تسبه أجهزة الإعلام القوية أو ذات الصلة دون أن يتاح له حق الرد - وربما يمتنع التلفزيون برقايته الداخلية عن إذاعة فيلم أو مسرحية ، أو تمتنع السينما عن قبول الفيلم ، أو تتخوف الشركات الرأسمالية من إنتاج أو نشر أو إذاعة قصة أو رواية أو فيلم أو مسلسل خشية ملاحقة الرقابة أو الإدارة لإنتاجها بعد الإنفاق عليه وما يترتب على ذلك من خسائر مادية أو من غضب الأقوياء أصحاب القدرة على المنح والمطاء .

ولكن العنف لم يذهب ريمه أو يأفل نجمه تماماً ، وإنما انتقل إلى المواش حيث تتسع دائرة الخوف والخطر وتوقع الخطر حتى ليصبح مجرد إقامة الأفراح في بعض الأقاليم مغامرة خطيرة ، ويصبح حتى لنشاط النقابة الجماهيرية وهي جهاز حكومى عواقب وخيمة .

وربما كان هذا العنف في المواش عاملاً على صرف النظر عن رقابة القفاز الحريرى أو غرض النظر عن واقعها . وربما يزعم البعض أن عنف المواش يجعل المثقفين يجمعون عن ملاحقة الرقابة الرسمية ذات القفاز الحريرى بالنقد .

والرقابة ذات القفاز الحريرى لا تتوانى في مضاعفة مساحات الخطر والمنع في ميدان الأدب والفكر استناداً إلى منهج التأويل واعتماد التأويل قرينة ودليلاً في عملية تطبيق قوانين المنع أو التأميم . وعرفت اللغة العربية كلمة

« الإسقاط » في مجال الفن والأدب والفكر ، وهي كلمة لا تعرفها اللغات الأخرى إلا في مجال التحليل النفسي والتفسير الطلي للأحلام والكوابيس . وأغلب ظني أن الرقابة القسرية وأجهزة العنف التي كانت تتبعها في الستينيات والسبعينيات هي التي أدخلت هذه المفردة اللغوية في مجال الأدب والفن والفكر ، حتى تساعدها على توسيع دائرة الحظر والمنع ، ولكي توسيح للمسئول أن الأدب والفن والفكر لا يتفرع عن الدس ومحاولات التسلل خفية عن الرقابة .

ومع أن المبدأ القانوني ينص على أن أي شك لابد أن يُسَرَّ لصالح المتهم ، فقد استثنيت الإجراءات الرقابية بمصر من هذا المبدأ في مجال الأدب والقصة والمسرح والفكر ، واعتمدت هذه الإجراءات « الإسقاط » من أدلة الاتهام الجائرة .

إن أي حصار أو ضغط يتعرض له الأدب أو الفكر لا يظال الكاتب بقدر ما يظال القارئ والجمهور . فهو في الأساس يفرض الرقابة على التلقي ويسمح أو لا يسمح له بقراءة كذا وكيت ، وينوب عن القارئ - ناية غير مشروعة - في اختيار ما يقرأ وما يعرفه وما يفكر فيه ، ويحدد له ما لا يصح التفكير فيه . لذلك فإن أي ضرر يتحقق من الضغوط الرقابية إنما يصيب آلاف وملايين الناس لا مجرد شخص الكاتب والأديب .

وقد شاع دائماً أن حرية الأديب هي مطلب مهني للأدباء والمفكرين . ولكن هذا ليس هو الحال . فإن القارئ الذي يطلب الكتاب المحظور هو أيضاً ضحية قرار الحظر الذي أصدرته الرقابة . وتتراكم قرارات الحظر الرقابي فتصيب ملايين القراء وتجرحهم من القدرة على الإحاطة بالمعلومات أو الأفكار أو التصور الآخر للحياة والرأي الآخر . لذلك فحرية الأدب والفكر مطلب عام ينشده القارئ والكاتب على السواء .

ولا يغرب عن البال أن بلادنا على عتبات النهضة ، وقد خطت في هذا السبيل خطوات . . تبدأ بتعميم التعليم وتحديث الإنتاج الزراعي والصناعي ، وإعادة تعمير المدن وتجديدها والاهتمام بالمعلم والثقافة والتقدم العلمي .

ولا تقوم نهضة إلا بحرية التفكير والتعبير ، وبحرية المبادرة والإبداع . وأي نهضة لا تكتمل فيها الحرية إنما تقوم على غير أساس . وهي كأوهام ويناء على الرمال . تأمل إن شئت عثرات نهضتنا الحديثة وانتكاساتها وسيرها خطوة إلى الأمام وخطوتين إلى الخلف . . فإن الكثيرين من المثقفين يفسرون هذا التثني بتجاهل قيمة الحرية وحق التفكير للقارئ والكاتب .

وقد تطرّع الكثيرون أيضاً بتفسير تعثر الحرية في بلادنا بأسباب اقتصادية ، أو بسبب تعنت السلطة؛ سواء أكانت السلطة الحكومية الرسمية أم قوى الضغط الاجتماعي الأخرى .

ومع تسليمي بأهمية هذه التفسيرات ، فإنني أضع أزمنا الثقافية في مقدمة أسباب تعثر مسيرة الحرية في بلادنا .

إن الحرية ثقافة قبل أن تصبح سياسة ، وهي تتمثل في مجموعة من الأفكار لابد من الإجماع الجماهيري عليها لتكون ثقافة عامة لا تتعثر .

ولكن هذه الثقافة أو بعض جوانبها غائبة في مجتمعنا . فالتعليم في المدرسة أسامه التلقين والحفظ والاستظهار ، بدلاً من أن يكون أسامه التحليل والتحليل والمشاهدة والجدل . كما أن سباق الامتحانات القاسي

في كل نهاية مرحلة تعليمية أساسه قياس المحافظة وقياس التسليم بما في المنهج وملخصاته ، وليس أساسه قياس الذكاء أو القدرات العقلية أو المنهج العقل الذي يرتب الرأي على المعلومات أو يستنبط القوانين الكلية من تكرار الظواهر الجزئية .

إن التلميذ لا يجد في المدرسة ما يحفز على رؤية الدنيا بنظرة نقدية أو عقلية ، فكيف يفترض التلميذ نفسه حين يكبر ومشروعية وجواز نظر الأديب إلى الدنيا نظرة نقدية أو عقلية حرة ، أو كيف يهتم لهذا في أدب الأديب أو يتذوقه .

وهكذا يضاف النشء الجديد إلى أرصلة اللامبالاة إزاء الضغط على حرية الأديب ولا يضاف إلى أرصلة الدفاع عن حرية الأديب .

إن إشاعة الحرية وتعميم مفاهيمها لا يتحققان إلا في بيئة ثقافية تعزز الحرية وتقيم بنائها ، وهي ثقافة تبدأ في المدرسة وتستكملها الصحافة ثم الحياة السياسية للأحزاب والهيئات الجماهيرية والتلفزيون بما هو جهاز إعلامي وثقافي عظيم .

ولكن ضعف دهاوى الحرية في المجتمع وإشاعة الخوف من الرأي الصريح والجريء - حملاءه الأجهزة المسؤولة والقرية تفرغ برأبها ونشاطها من الأدب الحي والفكر الملم الذي يحض على التفكير ويغري على المبادرة العقلية .

لذلك يميل التلفزيون إلى إشاعة لون من المسلسلات التي تقوم على أدب مواز للحركة الأدبية وتبليها العلم ، أو تقوم على شبه الأدب وعلى قصص مفرغة من مضمونها أو دارجة المرامي والمضمون ليس فيها جديد أو إبداع مبتكر . وهذا أيضا أصبح حال التعليم حيث لا تضم مناهجه صفحة من أدب نجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو عبد الرحمن الشرقاوي أو صلاح عبد الصبور . ومع ذلك تضم كتب التربية والتعليم منهجا للأدب يطرح على التلاميذ أدبا موازيا مفرغا من حيوية الواقع أو عمق الفكر . أضف إلى ذلك الطلاق شبه البائن بين فن السينما وفن القصة والرواية المصرية ماعدا ندرة من الأفلام .

وقد انتشر زعم يدعي أن الوسائل الجماهيرية مثل السينما والمسرح والتلفزيون تجافي فنون الأدب بطبيعتها . وهو ادعاء تلحظه السينما والمسرح والتلفزيون في أوروبا الشرق وأوروبا الغرب على السواء .

فالتلفزيون والسينما والمسرح هي منابر الجماهير التقليدية والمستحدثة المستولة على إشاعة وتعميم فكر وفلسفة الحرية وأدائها .

والمدرسة والصحيفة إلى جانب هذه المنابر وقبلها هي أركان وأسس الآداب المثيرة للتفكير الحر والبانية لمكونات السلوك والشخصية القومية والروح المعاصرة للمواطن .

هذه المنابر كلها هي صانعة ثقافة الحرية ، فالحرية كما ذكرت ثقافة قبل أن تكون حالة سياسية ، كما أن غياب الحرية هو أيضا ثقافة .

وبعض الناس يظنون أن الدنيا بما مناطق متحفة ومناطق خالية من الثقافة ، ويتحدثون عن مجتمع مثقف ومجتمع عديم الثقافة ، أو يتحدثون عما يسمونه بالفراغ الثقافي

وهذا خطأ شائع . فلا يوجد في الدنيا تجمع بشري عديم الثقافة وكما لا يمكن تصور المثلث بدون تصور أضلاعه ، لا يمكن بالمثل تصور منطقة للفراغ الثقافي .

فلكل مجتمع ثقافته ، والتطور الطبيعي لأي مجتمع إن هو إلا عملية إحلال ثقافة حديثة عل ثقافة بالية أي هو عملية إزاحة ثقافة غير مناسبة وإحلال ثقافة مناسبة محلها .

والثقافة هي مجموع الأفكار المتكاملة التي تؤمن بها الجماهير والأفراد .

وثقافة الحرية هي مجموعة الأفكار التي تصنع نسفا متكاملة لمفهوم الحرية . . مثل حرية المرأة وحرية الطفل في مقابل التمييز ضد المرأة أو اعتبار الطفل رجلاً ناقصاً . ومثل فكرة المساواة في الحقوق في مواجهة فكرة الامتيازات الطبقية أو العرقية أو الدينية ، ومثل فكرة حرية تدفق المعلومات في مواجهة فكرة الحق في المحافظة على سرية الأنباء . . إلى آخره .

ولا يمكن تصور حرية للأدب في بيئة تغيب فيها سائر الحريات أو بعض الحريات « فحرية الأديب ترتبط أشد الارتباط بحرية الفرد والمجتمع كله . وهذه الحرية ثقافة متكاملة لا بد أن يسهم في صنعها الأدب ذاته والمدرسة والإعلام والثقافة والفن والفكر .

لذلك أعجب أحيانا من أن برامج الأحزاب المتنافسة على الرأي العام لم تلغض لليوم إلى مناقشة التعليم والإعلام والثقافة والفنون والآداب ، باعتبارها أدوات الضمير القومي والفكر والوجدان الشخصي والاجتماعي للمواطنين ومفاتيح الحرية وانطلاق الإبداع الأدبي القومي .

كما أعجب أيضا من قعود الحركة الثقافية أو الأجهزة الثقافية ولا مباليتها بظواهر خطيرة ، مثل عدم وجود مكتبات في مناطق شاسعة من الأقاليم ، أو ظاهرة التوزيع المحدود للمكتب أو عدم وجود الإصدارات الجديدة في مكتبات المدارس والجامعات أو في برامج التلفزيون أو صفحات الصحف . وهذا كله لا بد أن يثير جدلاً ، لأن معناه أن الثقافة الجديدة والثقافة الحديثة وثقافة الحضر والثقافة الحية لا تجد منافذ ومسالك للحلول محل ثقافة الماضي وثقافة الريف وتجديد الحياة العقلية والوجدانية للشباب والأجيال الجديدة .

ومثل هذا الركود في حركة الثقافة يحاصر الأدب والحرية والتحديث العقل ، ويكون هذه البيئة الثقافية التي نشكر منها ونعاني من ظروفها .



لأمر ما خلقت الأجنحة للطيور والعقول لبني البشر !

إميل حبيبي

فلسطين

يبدو لي من اختياريكم في مصر موضوع « الأدب والحرية » وما يعانيه الكاتب في ممارسة فعل الحرية وفي ممارسة فعل الإبداع ، أننا في المه سواه .

أما تجريبتي الخاصة ، في مجال ممارسة فعل الحرية وفعل الإبداع ، فقد انتهت بما انتهت إليه تجربة ذلك الرجل الذي حاول إخراج الناس من كهف أفلاطون الفلسفي إلى نور الشمس : « فلو قيس لهم أن يضعوا أيديهم على الرجل الذي حاول فك قيودهم ودفعهم نحو الأعلى واستطلعوا قتله ، أما كانوا قتلوه ؟ - من المؤكد أنهم كانوا قتلوه » !

ولكنهم أعجز من أن يقتلوني . أما أنا فقد بلغت من العمر ما جعلني أردد قول المتنبي :

« رماني الدهر بالأرزاء حتى
قوأي في غشاه من نبال
فصرت إذا أصابتني سهام
تكسرت النصال على النصال » !

لقد وجدت في ثورة جورباتشوف الفكرية - السياسية حلاً للمقدة الأخلاقية التي سكنتني باطنياً طول حياتي الواعية وأصابني بداء تأنيب الضمير فلمسكه بالالتجاء إلى الإبداع الأدبي . أعني قوله إنه « أن الأوان لإنهاء اليون الشاسع الذي يفصل السياسة عن الأخلاق » . كنت أعطيت ملكة الإبداع ألفي ، التي تتميز بالقدرة على التعبير عن الصدق المطلق ، فالتجأت إليها كلياً أثقلت ضميري الميكافيلية السياسية . فأزعم أنه ما من مبدع أصيل إلا

كان مؤهلاً لاحتضان ثورة جورباتشوف هذه التي فجرت « الانفجار الديمقراطي الكبير » ذلك المؤهل لخلق كون جديد . ولا ألوم ، على استمرار الغشاوة ، أولئك الناس الثوريين الطيبين الذين سرنا وليام ، وثريننا وليام ، طول العمر على طريق إخضاع كل العلاقات الاجتماعية والشخصية لما اعتقدناه أنه « مصلحة الثورة » و « مصلحة حزب الثورة » . ولكنني ألوم قياداتهم التي تنكاسل عن تحريك أجندتها المصابة بالشلل من طول الإهمال .

إنني أشبه حالنا ، الآن ، بجماعة من الطير عاشت منذ مولدها في داخل قفص . وجاء يوم سقط فيه باب القفص جراء تراكم الحلل أو الصدا فيه . فانفتح . فخرجت جماعة الطير هذه إلى الفضاء الرحب لأول مرة . فكانت ، في تصرفها التالي ، فريقين : فريقاً أدرك أنه ما من يد أمامه سوى أن يحرك جناحيه ، المشلولين من طول الإهمال ، وأن يطير في أجواء الفضاء وأن يتعمد على الحياة الجديدة الواسعة . وفريقاً تنكاسل عن تحريك جناحيه وتعمد على حياة العزلة في القفص فأثر القعود في انتظار العودة إلى القفص . ومأساة هذا الفريق الخاصة أنه ، حين عاد إلى القفص ، لم يجد القفص لأن القفص قد زال من الوجود . وأعرف بعض زملاء عمري ممن لا يزال يعلم بظهور القفص من جديد . وبعضهم يتنبأ بأنه سيظهر بعد خمس سنين . وبعضهم يتنبأ له بعشر سنين .

يقيناً أنه لم يكن لي ، ولأمثالي ، أي ضلع في ما حدث من انبهارات مذهلة في عالم اعتبرناه قمة « المدينة الفاضلة » في عصرنا ، ولكن « تأنيب الضمير الإبداعي » ، الذي سكنتنا طول حياتنا ، جعلنا مؤهلين لاحتضان « الانفجار الديمقراطي الكبير » . فماذا فعل صحبي وخلاقي ؟ تصرفوا معنا تصرف ركاب سفينة في قديم الزمان هبت عليها العواصف العنيفة . ففروا وأن واحداً منهم هو سبب هذه العواصف . ولن تبدأ ولن تسلم السفينة من الغرق إلا إذا ألغوا به في البحر . فاختاروا من بينهم شيخاً يتلأل في عينيه نور المعرفة الذي صفحوه سحراً شيطانياً . فآلقوا به عن ظهر السفينة إلى البحر .

ولكنه لم يفرق ولا العواصف هدأت . فماذا فعل صحبي وخلاقي ؟ ألقوه في اليم ، عنوة ، ثم اتهموه بأنه فر من السفينة خوفاً من أن يفرق معها !

ولكنه ، مثله مثل كل مبدع أصيل ، يحمل هم شعبه ومصير شعبه . فيأبى أن يفرق مع هذا الحمل الثمين فوق سفينة قلقتها أمواج التجربة التاريخية نحو صخور الشاطئ عظيمة . الموت المجاني ليس شهادة . أما هو فيظل يستشهد بقول رفيقه الشهيد عبد الرحيم محمود :

« فإمسا حياة تسر الصديق
وإمسا ممات يغيظ السعداء » .

وتعلمنا التجربة ، هنا في بلادنا ، أن العدا يتمتعون لنا أن غوت غرقى مع السفينة الغرقى . فهذا هو الموت الذي يصرهم ويساعدوننا على اتفاته .

لست واحداً من محسبي ماضينا النضالي العسير على أنه خطأ أو أنه ذهب هباءً . بل أنا واحد من أولئك الذين ينظرون نظرة منفتحة ومتفائلة نحو مساعي إقامة النظام العالمي الجديد على اعتبار أن ماضينا النضالي المشرف لم يذهب هباءً بل أسهم في افتتاح مجتمعاتنا وعلمنا على ضرورة نظام عالمي جديد يخلف نظام الحرب الباردة القديم الذي جر علينا وعلى شعوبنا المأسى والويلات . أما الذين لا يرون في المستقبل إلا السواد وإلا الرجعة إلى عهود الغاب فهم هم - لا سواهم - من ينطلق من الاعتقاد الضمضي بأن تضحياتنا ذهبت هباءً . قد نكون دفعنا أغلى ثمن . ولكن ، لماذا يقررون أن مصر تجارتنا مصر « تجارة جحا بالبيض » ؟ !

لقد وجدته في روائتي الأخيرة - (خرافة سرايا بنت الغول) - أحاول ، عبثاً ، أن أكتفى بحمل بطيخة واحدة ، بطيخة الإبداع الأدي ، باليد الواحدة . وجدت صاحبي يتساهل :

« هل تقل عذراً لشجرة أجاص أثمرت باذنجاناً أنها توفر للفقراء لحم الفقراء ؟ »

« ولو لم يغيرى سرايا ، مثلما أهملت سراياي ، هل بقي على هذا الكوكب سوى الذئاب والضباع والماعز والشرطة وحمالى الأشرطة وأكل لحوم إخوتهم وأخواتهم ، حتى يتوهوا من أكل لحومهم ، والمخبتين في مغائر الماضي خوفاً من خوف كهانهم من أن يعجزوا عن التنفس في عالم خلوا من الجرائيم ؟ »

« مستحيل ؟ »

لش المستحيل ؟

« المستحيل أن تحصوا عدد الأنبياء والمرسلين والعلماء والشعراء والأدباء والفلاسفة والموسيقين والرسامين والنحاتين والراقصين والمسرحيين والسينمائيين والحلّوين وكل من أعطى سراياه في أمهلها وما حبسها بل أعتقها وما بدّل عنها تبديلاً » .

لقد علمتني تجربة حيال ، وهي تجربة ليست بالقليلة ، أن مصيبتنا الكبرى هي في اضطرابنا إلى التخلّي عن المهمة التي خلقنا من أجلها - مهمة الحفاظ على نقاوة الضمير الشخصي والقومي - وتبرير انشغالنا بالسياسة الحزبية بأن « الباذنجان يوفر للفقراء لحم الفقراء » . إنني ، بعد هذه التجربة المريرة ، أنصح زملائي المبدعين برفض الانتساب إلى أي قفص حزبي . ليس لنا من حقّ الوجود ، بصفة كوننا مبدعين ، سوى إنقاذ الضمير الشهي من التلوث الميكيفيل إلى الذات . الشجاعة الأدبية لا تقاس ، بأية حال من الأحوال ، بمقياس الجهر بعيوب العدا ولا برؤية القذى في عيون الآخرين ، بل برؤية الخشبة في عيني ذاتك . أما الأولى فهي مهمة السياسة والسياسيين ، وهي مهمة ضرورية ولا يمكن التخلّي عنها ، فإته :

« من بين يسهل المصان عليه
ما الجرح يميت إيلام » .

ولكن مهمة المبدع الفني أقسى وأمر وتلدور في مجال آخر .

لقد قبض لي ، شاكراً ، الاشتراك في احتفالات مرور مئة عام على حركة التنوير في القاهرة . وحاولنا الإجابة عن السؤال : لماذا توقفت حركة التنوير في علمنا العربي الواسع . وأرى إلى تجرّبي الخاصة أنها تقدم

بعض الجواب ، وهو أننا ورثنا هذه الحركة في إطار تنظيمات ضحت بالديمقراطية والتعددية على مذبح « مصلحة الثورة » - ثورة التحرر الوطني وثورة التحرر الاجتماعي . لقد قتلنا نظريات جوزيف ستالين عن أن ادعيا أفغانستان أكثر نفعية من كل أحزاب أوروبا الاشتراكية الديمقراطية . لقد كنت واحداً من الذين انطلت عليهم هذه القرية في زمانها . واستعيد ذكرى العشرات من المفكرين المصريين الشجعان ، أبناء جيل ، الذين رفضوا محلاً وعالمياً . واستبشر خيراً بمن التقيته في مصر وفي العالم الواسع من مفكرين مصريين ونازحين من مختلف بلدان العالم الحري الذين أبوا أن يضعوا للتقدمية معياراً سوى معيار الديمقراطية . ولا حاجة بنا إلى التزجج من الدور « إلى نقطة البداية ، إلى قول فولتير الشهير : « إنني لا أوافق على رأيك ولكنني سأدافع حتى الموت عن حقك في إبدائه » . فليس من المجدى ، في ملتي واعتقادي ، أن نشن معركة الحرية والديمقراطية وحرية التعبير عن الرأي الآخر من موقع الإقصاء في النقض - أي قفص !





إشارات .. إلى معرفة البدايات

جمال الغيطاني

مصر

مكانان ، إليهما أرحل بذاكرى بمجرد الشرع فى استعادة زمنى الأول ، يحاولا تلمس عناصر ربما غابت عني ، الغريب أن الإنسان كلما نأى عن المحاط الأولى كلما رآها بشكل أوضح .

المكان الأول : غرفة فسيحة فوق سطح البيت رقم واحد ، عطفة باجنيد ، حارة درب الطيللاوى . شارع قصر الشوك كما ذكره المقرئى . أو قصر الشوق كما يسميه الناس الآن ، أقدم صور ذاكرتى ترتبط بتلك الغرفة التى استأجرها والذى للأسرة بعد أن عاش زمناً فى حجرة بحارة حوش قدم كما يسمى الآن . أو حوش قدم كما كان يعرف فى الماضى أى قدم السعد ، للأسف لا أعرف موقع البيت الذى أقامت فيه أمى بعد فترة صعبة إثر عيشتها من البلدة .

كانت تلك الغرفة فى حارة درب الطيللاوى بمثابة نقلة فى حياتها . غرفة فى الطابق الخامس ، يمتد أمامها سطح فسيح . كنت أرى عبر أسواره التى كان ارتفاعها يحاذي بالكاد رأسى أفق المدينة التى لم تعرف بعد العمارات العالية ، كانت أعلى عمارة تقع إلى جهة الشمال ، فى غمرة ، وفى المساء يشرق فوقها إعلان عن مشروب الكوكاكولا . أما الآن فتعد عمارة قزمة . أما إلى الغرب فكان ممكناً رؤية الأهرامات . خاصة بدءاً من العصر وحتى اكتمال الغيب . أقدم صور أمكننى الوقوف على ملاحظتها صورتان . أو لنقل موقفان لا يمكننى ترتيبهما فلا أدري أيهما أسبق . ذات ليلة ، نخرج معاً مفارقين الغرفة . الولد والوالدة التى تحمل شقيقى إسماعيل وتنزل إلى الطابق السفلى فى شقة جارتنا اسمه أحمد عمر . غارة جوية ، والأضواء الكاشفة تسمح ساء المدينة بحثاً عن الطائرات الصهيونية المغيرة .

هذا زمن الحرب إذن . عام ثمانية وأربعين وتسعمائة وألف ، لى من العمر وقتئذ ثلاث سنوات . ما سبق ذلك عدم بالنسبة لى . لا يمكن أن أتبين ولا بصيصاً ضئيلاً من الضوء .

الصورة الثانية ، ألق إلى جوار أبى ، بينما يقوم هو بنصب السرير الحديدى أسود القوائم بمساعدة أمى . وفوق حشية فى ركن الغرفة إسماعيل شقيقى ، طفل ابن شهور معلودات ملفوف فى قماط أسود ، وعلى جبهته علامة من البن ، كان جبل الصورة . ويبدو أن أمى خافت عليه من الحسد ، خاصة أنها فقدت أول أبنائها « خلف » ، والذي أطلق عليه الوالد اسم المرحوم المستشار خطف الحسينى الذى كان سبباً فى جريان رزقه وتعيينه فى وزارة الزراعة . فقدت أيضاً ابنتها الثانى كمال الذى توفى على « باطها » عند منعطف حارة درب الطيلواى أثناء عودتها من عند الطبيب . كنت أول من قدر له أن يعيش من الأبناء .

هذه الحجرة ، وهذا السطح ، أولى سمات على الأول . من السطح كنت أرى مثذنة مولانا وسيدنا الحسين ، وعند الظهيرة أرى شيخاً يطوف الشرفة الدائرية رافعا الأذان ، وكنت أعجب . لماذا يبدو صغيراً جداً هكذا . كان بإمكان الاستماع إلى صوته ولكنه عندما يتجه إلى الجانب الآخر يختفى . فى الساء تعبر طائرات قادمة من الجنوب إلى الشرق فى اتجاه المطار . كثيراً ما تعلقت بها . وربما لهذا السبب كنت أتمنى أن أصبح طياراً ، وبعد حصولى على الشهادة الإعدادية وددت لى التحق بمدرسة ميكانيكا الطيران . لكننى لم أفعل ، ثم بحث هذه الرغبة تماماً . لكنها ربما تكون وراء تلك العادة التى تدفعنى إلى رسم أشكال مختلفة من الطائرات على الورق حتى الآن ، خاصة لحظات شروى ، وأيضاً اهتمامى بكل ما يتعلق بأخبار الطيران . فوق السطح أيضاً كانت والدتى تجلس إلى طست الغسيل ، تغنى مقاطع من أغنيات صعيدية تغنى بالشجن والحنين إلى جهنم البعيدة . إلى جوارها كنت أقعد بعد التحاقى بالمدرسة الابتدائية وأحكى لها عن ممرات سرية فى المبنى ، وتقسمنا إلى جيشين متحاربين وتسليماً أسلحة ، وأفيض فى تفاصيل هذه المعارك . وكانت تصغى بمبيدة الجزع أحياناً . أو تحذرن من المخاطر ، وحتى الآن لا أدرى ، هل كانت تصدق أكاذيبى البيضاء ؟ أو أنها كانت تسأرن ، هل أى حال كان إصغافها أول معرض لخيالى على الانطلاق .

فى داخل الحجرة ، كان والدى رحمه الله يتمدد فى أوقات الصفو ، ويقرا استقالة متخيلة فى الصحيفة التى واظب على شرائها صباح كل جمعة ، استقالة من عمله بوزارة الزراعة ، ثم يبدأ فى قراءة بطيئة للعناوين ، كان يقرأ بصعوبة بعد أن فشل مشروع إتمام تعليمه فى بداية حياته الوعرة ، عندما استولى أحد أقاربه على مبلغ خمسة وعشرين جنيهها أودعها عنده أمانة لينفق منها على دراسته بالأزهر .

يقرا والدى ببطء ، وفى الوقت نفسه يشير إلى الحروف ، كنت ألتصق به ، أتابع إشاراته ، من أصعبه حفظت شكل الحروف . هكذا . . عرفت القراءة قبل التحاقى بمدرسة عبد الرحمن كتبخدا ، عرفتها قبل أن أعرف الكتابة .

فى هذه الحجرة كنت أتمدّد متخيلاً نفسى أمشى على الجدار ثم أخطو مقلوباً فوق السقف . وكنت أصغى إلى حكايات يروها أبى بإعجاب عن البشة الذى هزمه الأمير همام . أمير الصعيد ، ويروى شعراً ما زال مكتوباً على أطلال بيت البشة فى جهنم ، وكنت أصغى إلى ما يرويه لأمى عن أدهم الشرقاوى ، وعن خط الصعيد .

المكان الثانى : بيت خالى فى جهينة . للأسف . . لا أذكر أى صورة من الشهور الأولى التى أمضيتها فيه إثر عيشتى إلى العالم يوم التاسع من مايو ، عام خمسة وأربعين وتسعمائة وألف ، اليوم الذى اكتشفت فيها بعد أنه شهيد تسليم ألمانيا وانتهاء الحرب فى أوروبا كما ذكر عنوان جريدة (الأهرام) الصادر فى ذلك اليوم . كان أربعمائة . عرفت المكان خلال سفرنا السنوى إلى جهينة ، خاصة عطلات الصيف بعد دخولى المدرسة . كنا نغضبها - أربعة شهور كاملة - هناك . فى المساء كنت أجلس إلى جندق النخيلة ، التى أذكر تكوينها ولا أذكر من ملاحظتها إلا وشياً أخضر يتوسط ذقتها ، كان جدى الذى رحل قبل عيشتى بزمان طويل شيخاً للقرية ، إمام المسجد ، والمأذون ، ومادح الرسول ، والمداوى للأوجاع بواسطة الأحجية والتعاويد .

فى الخزانة ترك مجموعة كبيرة من الكتب ، من المخطوطات . وفى السنوات الأخيرة وجدت بينها شرح (فصوص الحكيم) مخطوطاً للشيخ الأكبر ، ومخطوطات للقاضى عياض ، وأوراق أخرى منسوخة بخط جميل ، أسود والعناوين حمراء اللون ، ضاعت عناوينها ، ولكن بعضها أوردته وأذكر . ومنذ حوالى خمسة عشر عاماً زرت جهينة واجتمعت بمن أدرك جدى لأمى ، كانوا مازالوا يذكرون صوته الجميل الشجى عندما ينشد المدائح النبوية ، أو يودع الحجاج بأناسه التى تفيض شوقاً إلى أرض مقدسة لم يبلغها .

بين كتبه أجزاء من طيبة قديمة للمحة الظاهر ببيرس ، كنت أقرأ بصوت مرتفع لجندق التى كانت تجلس صامتة تماماً ، مصغية بعينى . ولا أدري هل كانت تتابع ما أقرأ ، أو ترحل عبر ذكرياتها . هذا البيت الذى كنا نقيم فيه أثناء قضاء العطلة الصيفية مازلت أحفظ روايته . رائحة الغلال التى كان يتاجر فيها خالى ، وأجولة الصوف (التلايس) والخبيز عند الظهيرة ، والطعام عند الغروب خاصة اللحم المقل مع البصل ، والدم ، والصومعة التى كنت أختبئ داخلها أثناء خلوها من القمح .

مازلت أذكر رائحة التين القوية ، والبلح بأنواعه المختلفة . وتفاصيل عديدة عن حكايات الجبان الذين يظهرون خارج بيوت الربيع - جهينة مقسمة إلى أربعة أقسام - كان خالى يؤكد أنه رأى عفرتنا يقسم ناحية الساقية اسمه (شكيتنج) ، وكنت ألتصم داخل نفسى وأنا أصغى خائفاً ، محاولاً أن أتخيل شكل هذا العفريت .

لا أذكر متى تردد عندى هذا السؤال :

« امبارح راح فين ؟ »

فى الحجرة التى أقمتها فيها بالجمالية ؟

أو فى بيت خالى فى البلدة ؟

أو أثناء صحبتى لوالدى عند ذهابه لزيارة الأضرحة والأولياء . كان يزور كافة المشايخ والأولياء ، كبيرهم وصغيرهم . وكثيراً ما صحبتنى ، حتى إلى قبور الراحين ، ومن قبر الشيخ مصطفى المراغى ارتبطت عندى رائحة الرمان بالموت الذى لم أكن أفكر فيه قط فى تلك الأيام الأولى . ولكن هذا السؤال تردد عندى أثناء تحديقى إلى أفق القاهرة من فوق السطح .

متى ؟

لا يمكنني التحديد .

لقد انتقلنا من هذه الحجرة إلى شقة من حجرتين في عمارة حديثة تقع في مواجهة خانقاه بيرس ، أحد أجمل وأرق المباني الإسلامية بيت عlish ، وكانت أسرة لدينا غابر في الجمالية ، كان عمري وقتئذ عشرة أعوام تقريبا .

قبل انتقالنا هذا أذكر أنني سألت أبي في ساعة صفواته جلوسنا فوق السطح

« ابلّح راح فين ؟ »

تطلع إلى صامتا ، لم يجب . مع أنه كان يرد على كافة ما أسطر عنه ، ما زلت أذكر حينه المقلتين يشقاء وكند عظيمين .

تري ماذا دار بخلده ؟

هذا ما سأل رجل عن الدنيا ولن أعرفه أبدا . لكن ما أدركه تماما أن هذا الاستفسار الذي كنت أردده بين وبين نفسي ، ثم استمر وتصاعد ، وتعدّد ، ما زال هماً يلازمي ، خاصة مع إدراكي الأثم أن للأجل حدا ، وأن ما مضى أكثر مما تبقى .

ولو فصلت ما يشيره عندي هذا السؤال ، لما توقفت ، ولكن أظن أنه كان مدخلاً لقراءتي للتلفازية للتاريخ ، للتراث .



يمكنني تحديد أول كتاب اقتنيته ، لكنني لا أقدر على تحديد أول كتاب قرأته .

كان ذلك أول أيام العيد . بعد أن أدبنا الصلاة في مسجد الحسين مررتا ببائع صحف يعرض مجلات وكتباً جديدة ، كنت أمتلك خمسة قروش مقدار عيلقي . لمحت رواية (البؤساء) لفكتور هوجو ، كانت ترجمة بيروتية صادرة في سلسلة عنوانها « روايات اليوم » ، اشتريتها بالقروش الخمسة ومضيت إلى البيت سعيداً . التهمت صفحاتها ، وما زلت أذكر شعراً ورد على لسان جان فالجان إثر سقوطه في أحداث ثورة باريس .

سقطت برجهي إلى الشرى

وداعاً رفاسي إلى المتلقى

كان ذلك أول كتاب اقتنيته ، وقد فقدتني فيما بعد . ولكن قراءتي الأولى بدأت من مكتبة المدرسة ، مدرسة عبد الرحمن كتحدا الابتدائية ، ومدرسة الحسين الإعدادية .

قرأت مجلدات مجلة «ستدياد» التي أصدرها المرحوم محمد سعيد عريان وكانت تتخذ شعارا « مجلة الأولاد في جميع البلاد » وانطبعت رسوم الفنان يكارى ذاكرى ، قرأت سلسلة كتب «أولادنا» التي تصدرها دار المعارف (جحا في جابنولاد) (بينكيو) وغيرها ، وكتب كامل كيلانى .

ولكن تعرفى على الشيخ تهمي كان بمثابة نقلة كبرى في مسار قراءتي . وكان الشيخ تهمي أسمر اللون ، عمتلا قليلا ، من أسوان جاء ليدرس في الأزهر ، لكنه لأسباب لا أدريها لم يتم دراسته واحترف بيع الكتب المستعملة ، كان يتخذ مقرا له فوق الرصيف المجاور لباب الأزهر الرئيسى . أكوام من الكتب ، يفردنا للعرض نهارا ، ويجمعها ليلا لينام فوقها . وكان لديه دكة صغيرة ينصصها للأطفال الصغار الذين يجلسون فوقها ليقروا ما يريدون مقابل تعريفة . وحتى سنوات قريبة كانت الدكة لاتزال في موضعها ولكن أمام الكشك الذى حصل عليه وكذلك زملاؤه بعد أن طالب بإعطائهم تصاريح يعد عمل في جريدة (الأخبار) عام تسعة وستين وتسعمائة وألف ، واستجابات المحافظة ومشيخة الأزهر ، وهكذا عرف باعة الكتب المستعملة الاستقرار بعد أن كانت تطاردهم الشرطة شأن الباعة الجائلين .

من كتب الشيخ تهمي وزملاؤه بدأت أقرأ ، قراءة تلقائية . ولكنى مؤخرا وأنا أمعن النظر فيها مضى اكتشفت بعضها من عناصر التكوين في تلك القراءات .

كان الشيخ تهمي وزملاؤه يبيعون الكتب للمستعملة للقراء من أبناء المنطقة وطلبة الأزهر ، الروايات وكتب الفقه والتراث وكتب متنوعة . ومازلت أذكر سيدات شابات كن يمشن إليه ، لم يكملن تعليمهن فرحن يستعرن منه الكتب ، خاصة الروايات ، تشتري الواحدة منهن الرواية وتبذلها مقابل قرش صاغ بأخرى . وأذكر شابة فارغة سمراء ، جميلة ، فسيحة العينين . كانت تحمىء وتجلس فوق الدكة فيزداد التصاق ملائكتها اللف بجسدها الفقى ، تجلس قليلا لتستعرض العناوين ، ثم تمضى ، كان اسمها فرنسا ، وكنت ولم أبلغ بعد العاشرة أسرها كثيرا عند رؤيتها ولكنى لا أطيل النظر إليها خجلا ، وأظن أنى بادلتها الحوار مرات ، وكان طبعها حول الروايات ، إلا أنها كانت تفضل الروايات العربية ، خاصة إحسان عبد القدوس ، ومحمد عبد الحليم عبد الله ، وأمين يوسف غراب ، ويوسف السباعي . وكانت كتب الأخير فائرة الطباعة ، ولهذا كان يعيرها الشيخ تهمي بحرص .

لكننى كنت أفضل قراءة الروايات المترجمة . وفي هذه السن بهرى أرسين لوبين ، هذا اللص الشريف الذى كان يسرق من الأغنياء ويعطى الفقراء ، وقد تخيلته إلى درجة أنى رسمت له ملامح شخصية بخيالى بحيث كنت أوشك أن أراه في الطريق يسمى . ولأننى أعيش في حارة يسكنها فقراء ، ولأننى أتنمى إلى أسرة يعانى عائلتها كثيرا ، كنت أحلم بإنشاء جماعة سرية ، تسرق من الأغنياء ، وترسل المساعدات إلى الفقراء ، تماما مثل أرسين لوبين ، وربما كان ذلك أول خطوة في اتجاه الاشتراكية التى اعتنقت مبذاتها بعد سنوات قليلة ، قرأت شارلوك هولمز ، ومغامرات روكامبول . ومغامرات جوتسون ، وبن جوتسون ، وطرزان الذى أحببت أمه القردة لا يكا . كانت الكتب قديمة مطبوعة في القاهرة . بدايات القرن في المكتبة التجارية الكبرى بشارع محمد على ، أو في روايات الجيب ، أو في طبعات بيروتية .

غير أن روايات الجيب التي كان يصدرها عمر عبد العزيز أمين كانت بمثابة نقلة أخرى في مسار قراءتي . وهذا الرجل لم يلق ما يستحقه رغم الدور الكبير الذي لعبه في تقريب الأدب العالمي . في روايات عالية التي كانت قديمة وقثرت ، إذ إنها كانت تصدر في الثلاثينيات والأربعينيات ، قرأت ترجمات موجزة لدستوفسكي ، وستيفان زفايج ، وإميل زولا ، وبلزاك ، واسكندر ديماس الأب ، والابن ، قرأت عدداً هائلاً من الروايات عن الثورة الفرنسية لرفائيل سباتيني ، قرأت عن سكاراموش النبل ، ومغامراته ، وروايات تدور حول المآسي التي تعرض لها النبلاء بعد الثورة ، وأذكر أنني كنت أحفظ أسماء مناطق في باريس ، وبعض الشوارع . وشعرت بحب إنساني تجاه دارتنيان النبل أحد الفرسان الثلاثة في رواية اسكندر ديماس ، وعندما قرأت مشهد مصرعه بكيت حزناً ، تماماً كما شعرت بألم عميق لما عايناه أحدب نوتردام كازيمودو إلى درجة أنني مشيت على مهل محدباً نفسي مثله ، مشفقاً وبكى إشفاقاً على صعوده البرج وقرعه الأجراس ، ثم ضربه بالسياط .

لم يكن هناك فارق كبير بين الواقع والخيال ، بين ما أعيشه في اليومي ، وما أخفيله مع قراءتي . حقا . . كان ذلك عصر القراءة الذهبي . قرأت روايات جرجي زيدان كلها في رمضان . لا أذكر السنة على وجه الدقة ، وملحمة عترة بن شداد (ثمانية مجلدات) ، و (سيف بن ذي يزن) و (الأميرة ذات الهمه) و (الزير سالم) و (تغريبة بني هلال) و (ألف ليلة وليلة) . وكانت هذه الملاحم تطيح بواسطة مكتبات تقع في شارع الصناديقية . وللأسف توقفت الآن ، ونفدت نسخها .

قادتني قراءتي للروايات المكتوبة عن الثورة الفرنسية إلى قراءة كتب عن تاريخ هذه الثورة ، ومن الكتب التي قرأتها باستمتاع ، وكانت أول خروجي من دائرة الروايات كتاب (قضايا التاريخ الكبرى) لمحمد عبد الله عنان ، وله أيضا (تاريخ الجمعيات السرية) .

كذلك الأمر بالنسبة لجرجي زيدان ، إذ بدأت أبحث عن كتب تروى هذا التاريخ ، وأذكر أنني قرأت تاريخ مكة للأزرقى ، وتاريخ ابن كثير ، و (حياة محمد) لمحمد حسين هيكل وأنا في الثانية عشرة ، وهذه الكتب التي تتكون من عدة أجزاء مثل (تاريخ مكة) ، و (السيرة النبوية لابن هشام) ، وتاريخ ابن كثير . كنت أسترها جزءا جزءا من الشيخ تهايمي الذي أصبح يتيقن ، ولكنه لم يكن يكف عن تحذيري بضرورة الحفاظ عليها ، وإرجاعها في الوقت المحدد . وكنت ألتهم صفحات المجلد الأول لأعيد بسرعة خوفاً من أن أقتل في الحصول على المجلد الثاني . وربما كان هذا القلق سببا في رغبتي الشديدة في اقتناء الكتب ، هذه الرغبة التي لم تهن ولم تضعف حتى الآن . المهم أن يكون الكتاب تحت يدي ، خاصة المصادر النادرة للتراث العربي ، وقد تطور الأمر مع السنوات إلى اقتنائي مخطوطات أصلية أو صور مخطوطات لم تطبع بعد ، وأظن أن الشيء الوحيد الذي أنفق عليه بسخاه وبلا تردد هو الكتب . ربما أتردد في شراء الملبس ، وحتى للأكل ، أما الكتب فلا أحسب حساباً تجاهها أبداً فأبوابها كنت في مصر أو خارجها ، والآن وأنا أقرب من الخمسين أشعر برضا عما أقتنيه ، وأقول لنفسي دائماً : تلك ذخيري في الحياة الدنيا .



كنت في السنوات الأولى أقرأ كل ما تقع عليه يدي ، ولا أستطيع الآن تذكر كافة العناوين . أحيانا كنت أقرأ رواية متروعة الغلاف ، لا أعرف اسمها ولا مؤلفها . كما قرأت روايات ضخمة ترجمت أو ادعى كتابها أنها

مترجمة - هذا تقديري - في نهاية القرن التاسع عشر . من ذلك رواية ضخمة عنوانها (غرائب الاتفاق) ، كانت تقع في حوالي ثمانمائة صفحة ، ورواية اسمها (وردة) عن التاريخ الفرعوني لكاتب الماني ، (سنوحي المصري) ليكاوالتاري ، (أسرار باريس) و(اليهودي الثالث) لأوجين سو ، كتب لخامس مصري اسمه حافظ نجيب ، عناوين عديدة ، أذكر بعضها ونسيت معظمها ، كنت أفتني ما أقدر عليه . ومن الكتب التي اقبلتها في سن مبكرة ، طبعة بولاق من (نفع الطيب) للمقري ، و(الكامل) لابن المبرد ، وكان الكتاب الأخير يتكون من جزئين ، استولى ضابط المباحث الذي اعتقلني عام ستة وستين وتسعمائة وألف على الجزء الأول منه وترك الثاني ، مع كمية كبيرة من الكتب ، وكميات من ورق الكتابة الأبيض ، وهذا ما لن أنساه أبدا . إنما أذكره بمرارة شديدة حتى الآن . كنت أبحث عن الكتب في أرخص المصادر المتاحة ، ومن ذلك دكاكين باعة الورق المستعمل في الجمالية ، كانوا يبيعون الورق الناتج عن مخلفات الصحف ، والكتب القديمة أيضا ، وأذكر أنني اشتريت مجلدين من جريدة المؤيد للشيخ علي يوسف وأنا في الخامسة عشرة . وتسعة مجلدات من مجلة (الصور المصرية) وقد أهديت هذه المجلدات إلى الصديق صلاح عيسى في مطلع السبعينيات بدافع حبي وتقديري وامتناني له ، فقد لعب في حياتي دوراً لا ينسى أبدا . سأذكره فيما بعد .



في بداية عامي الثالث عشر ، عرفت دار الكتب المصرية في ميدان باب الخلق . مسافة قصيرة تفصل حارة درب الطيلاري عن باب الخلق . حوالي ريع ساعة مشيا على الأقدام عبر الغورية . ولكنها خطوة واسعة بالنسبة لي . ربما تعادل بمقاييس الآن الذهاب إلى مضيق بيرنغ ، أو فلادينستوك في سيبيريا . لم أكن أشعر في القاهرة إلا بصحبة الوالد ، لكن منذ الثانية عشرة بدأت أبتعد عن الحسين والأزهر . وصلت إلى ميدان العتبة ، إلى سينما أوليمبيا ، إلى سور الأزبكية . وإلى .. دار الكتب . كان أحد أقرابنا يعمل في مخازن الدار ، ساعدني صلي أستخراج بطاقة استعارة بضممان والذي ، وكان يصحني إلى الرفوف المدمجة بالكتب في الداخل لاختار ، كان ينتمي إلى جيل من موظفي الدار الذين كانوا يمارسون رسالة أكثر من وظيفة .

هكذا . . قرأت مؤلفات دستوفسكي في ترجمات كاملة ، (الجرمة والعقاب) ، (ذكريات نزل الموق) ، (المساكين) ، (الأخوة كرامازوف) ، (الليالي البيضاء) .

هكذا قرأت (الحرب والسلام) في أربعة مجلدات لتولستوي . هكذا قرأت (الساقطون) ، (حياتي) ، (الأم) ، لجورجي .

كانت هذه الترجمات الكاملة صادرة عن دار اليفظة العربية في دمشق ، بأقلام سامي الدروبي ، وآخرين لا أذكر أسمائهم الآن . وحتى الآن لم تخرج إلى مجال النشر دار تجاوزت الدور الهام الذي لعبته هذه الدار في تقديم الأدب العالمي ، والروسي خاصة .

بهرت بدستوفسكي . ولا أدري أين قرأت أنه لم يكمل (الأخوة كرامازوف) . وكان من أحلام يقظتي أن أتم الرواية . أعتبر دستوفسكي هو الروائي الذي عشت في ظله سنوات طويلة وهو من يمثل نقطة طموحي . وفيما

بعد انضمت (موى ديك) إلى الأعمال العظمى التي أفرأها بشكل منتظم . وقد أصبح دستويفسكى متاحا كله بعد أن أصدرت دار الكاتب العربي في مصر أعماله الكاملة في نهاية الستينيات عندما تولاها الأستاذ محمود أمين العالم . من الروائيين الذين تعرفت عليهم في مطلع الستينيات ابفواندريتش في عمله الفذ (جسر على نهر درينا) الذي صدر في القاهرة بترجمة سامي الدروبي وكان ثمن النسخة عن الطبعة الأولى تسعة وعشرون قرشا ، ادخرتها من مصروفي اليومى ، ومازلت أحفظ بهذه النسخة التي أوقع في نهاية صفحاتها مسجلا تاريخ انتهائى من قراءتها ، وقد بلغ عدد هذه التوقيعات حتى الآن سبعة عشر توقيعاً . ثمة رواية أخرى اقتنيها في هذه المرحلة وتعلقت بها جدا ، إنها (العالم سنة ١٩٨٤) لجورج أورويل .

لكم كانت ١٩٨٤ تبدو نائية في مطلع الستينيات وكأننا لن ندركها أبدا . لكن مر الزمن بكل ما جرى فيه ، وأدركتنا ١٩٨٤ ، وتجاوزتنا ، ونحن الآن نطلق بعيدين عنها . تماما مثل سفن الفضاء التي يطلقها الإنسان إلى عمق الكون . وفي لحظة معينة ينقطع الاتصال بها . لكنها لا تكف عن السعي باتجاه المجهول . لعل وعسى !

يمكننى أن أتجاوز السياق الزمنى ، لأذكر الروايات التي تمثل دائما أمامى الآن ، وأعدها خلاصة ما قرأت عبر ما يقرب من أربعين عاماً . بالإضافة إلى ما ذكرت أضع :

(صحراء التار) لدينيوززاني .

(القضية) ، (المسخ) ، (القصص) ، لفرانز كافكا

أعمال تشيخوف جميعها .

(البحث عن الزمن الضائع) لبروست .

ثلاثية نجيب محفوظ .

(البخلاء) للجاحظ .

(نشوة المحاصرة والفرج بعد الشدة) للتوتوخى .

(ألف ليلة وليلة) .

(الهلالية)

(المنازل والديار والاعتبار لأسامة بن منقذ .

(الإشارات الإلهية) للترحيلى .

(الفتوحات المكية) لابن عربى .

(بدائع الزهور) لابن إياس .

خطط المقرئزى . .

تلك هي الأعمال التي أصبحها دائما وأعوذ إليها باستمرار ، تعرفت إليها في دار الكتب المصرية . وخلال الفترة التي بهرن فيها دستوفسكي قرأت نجيب محفوظ وبدأ تعلقي وإعجابي به أديبا واقترن ذلك بعلاقي به إنساناً بعد تعرفي إليه وأنا في الخامسة عشرة تقريبا .

كان دافعي لفرامته الفضول ، فتناوينا أعماله أسباه شوارع أعيش فيها . هكذا قرأت (خان الخليل) أولا ، ثم (زقاق المدق) ، ثم الثلاثية ، وعندئذ تلك الفترة المبكرة شعرت أنه الأديب الوحيد الذي تقف أعماله جنباً إلى جنب مع الروايات العظيمة التي قرأتها لدستوفسكي وتولستوي وجوركي وأودونيل وغيرهم .

هنا يجب الاعتراف أنني لم أقرأ للأديباء الذين كانت أعمالهم شائعة وقتئذ ، مثل السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وغيرهما ، حتى يوسف إدريس لم أقرأ من أعماله إلا مجموعات محدودة ، مثل (أرخص ليالي) ، و(النداهة) ، و(البيضاء) ، قرأته في سن متأخرة وهكذا نجوت من تأثيره الطاغى الذي أدرك معظم أدباء الوسط .

كنت في دار الكتب أقرأ الأعمال العظيمة ، وأحلم أن أكتب مثلها .

من دار الكتب استعرت (تفسير الأحلام) لسيجموند فرويد ، قرأته وشعرت أنني لا بد أن أقتني هذا الكتاب الذي ترجمه إلى العربية الدكتور مصطفى صفوان وصدر عن دار المعارف . كان ثمنه مائة وخمسون قرشاً ، وهذا مبلغ جسيم لطالب في المرحلة الإعدادية لا يتجاوز مصروفه اليومي وقتئذ قرشين صاغ فقط ، لقد فتح لي الكتاب آفاقاً جديدة في القراءة ، وازداد تصميمي على اقتنائه ، عندئذ استعرت من دار الكتب ، وكانت المدة القصوى للاستعارة خمسة عشر يوماً لا بد من إعادة الكتاب بعدها وإلا انحلت إجراءات في منتهى الجدية ، أبسطها حرمان من الاستعارة ، وخصص قيمة الكتاب من مرتب الضامن كما تقرره لجنة خاصة من دار الكتب ، وهذا ما لا يمكن لمرتب والدي البسيط احتمالها . هكذا قررت أن أنقل الكتاب كاملاً . حوالي ثمانمائة صفحة عكفت على نسخه كاملاً ، حتى الهوامش المكتوبة بالألمانية والإنجليزية والتي لم أكن أعرف معناها .

لقد مرت السنوات ، وفي بداية الثمانينيات تعرفت إلى الدكتور مصطفى صفوان في باريس . وعندما أخبرته بذلك دهش . وعندما زار بيتي في حلوان وأطلعته على ما تبقى من كشاكيل – فقدت بعضها أثناء اعتقال – وضاحت بين الأوراق التي تم الاستيلاء عليها – قلب صفحاتها ،

وقال :

أنت بذلت جهداً لا يقل عن جهدي في نقله إلى العربية . . كان من أثر معاناتي في نسخ الكتاب أنه انطبع في ذهني ، حتى إنني أذكر صفحات كاملة منه حتى الآن ، وفيما بعد كنت إذ أعجب بكتاب أو جزء معين أنقله . خاصة عندما بدأت معاشة ابن ياس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور) . وعندما وضعت لنفسى برنامجاً لقراءة الشعر العربي بمراحله المختلفة ، كانت القصيدة التي أتعلق بها أبادر بنسخها بعناية وخط جميل ، وهذا ما أقوم به حتى الآن . تلك متعة أخرى في القراءة ، فكانني أشارك بشكل ما في خلقها !



مع ترددي المنتظم على دار الكتب ، وإطلاعي على مصادر التاريخ المصري ، والأعمال الأدبية التي لم يكن متاحاً لي الحصول عليها ، أصبحت قراءاتي أكثر انتظاماً ، بل يمكن القول إنها تخضع لبرنامج كان في البداية

يخضع للتداعي ، بمعنى أنني أقرأ (بدائع الزهور) لابن اياس ، فاجده يشير إلى كتب أخرى ، مثل (بذل الماعون في أخبار الطاعون) لابن حجر ، و(مختصر المعاني) لإبراهيم بن وصيف شاه ، فأبدا البحث عن تلك الكتب ، ومع تقدم الزمن أصبحت قراءاتي أكثر منهجية ، وأحمد الله أنني لم أفقد نهى إلى القراءة قط ، ومع تقدم العمر يرداد يفيض ويحتد وعيى بضيق الوقت المتاح ، وكثرة ما يجب أن أستوعبه . لقد كان مدخل إلى التراث قراءة التاريخ ، خاصة كتب الحواريات . ويمكن القول أنني حتى منتصف الستينيات اطلعت على أهم مصادر التاريخ المصرى بدءا من (أخبار مصر والمغرب) لابن عبد الحكم وحتى (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) للمعبري ، مروراً بالمفريزى ، وابن تغرى بردى ، وابن حجر العسقلاني ، والسخاوى ، وابن واصل ، وغيرهم . كنت في البداية أقرأ هذه المصادر كما أقرأ الروايات والملاحم الشعبية ، وفي خلفية وعيى محاولة للبحث عن إجابة ما لذلك السؤال المحير : أين ذهب الأمير ؟

قرأت التاريخ الفرعونى ، وبعض مصادر التاريخ القبطى . ومن الكتب التى أثرت فيّ للغاية خلال الستينيات كتاب (سندباد مصرى) للدكتور حسين فوزى وإننى لأعتبره دليلاً جيداً لتاريخ مصر . وعلى الرغم من أنني من جيل ترى على الإيمان بالعروبة والقومية العربية ، لكننى كنت أشعر منذ وقت مبكر أن الدعوة السياسية للقومية العربية كانت تتم على حساب الإحساس بالمصرية التى وصلت ذروتها بعد إعلان الجمهورية العربية المتحدة . وتحولت مصر بتاريخها العريق إلى مجرد « إقليم جنوى » .

قرأت بنهم مصادر التاريخ المصرى ، ولكن الحظبة التى توقفت عندها هى المملوكية بمراحلها ، دولة المماليك البحرية ، ودولة المماليك الشراكسة التى انتهت عام سبعة عشر وخمسة وألف عندما هزم الجيش المصرى المملوكى ، أمام جيش سليم الأول فى مرج دابق شمال حلب . أما المصدر الذى تعلقت به ، وعشت ، فهو (بدائع الزهور) وقائع الدهور للمؤرخ المصرى محمد أحمد بن إياس الخنسى المصرى الذى عاصر الأعوام الثلاثين الأخيرة فى سلطنة مصر للمملوكية المستقلة والسنين الأولى من الغزو العثماني . منذ البداية أحببت طريقته التلقائية فى السرد ، وتعبيراته ، وصفه للحوادث ، تعليقه عليها ، وحتى الآن لا أدرى عدد المرات التى قرأته فيها ، بل إننى قمت بإعداد فهرس خاصة به ، تضم الحوادث التى لفتت نظرى ، وتلخيصاً لسير الشخصيات التى توقفت عندها . والحوادث الطبيعية مثل ظهور المذنبات ، والزلازل ، وتدفق النيران من باطن الأرض . كما أعددت فى فترة مبكرة فهرساً لغويًا دونت فيه جملاً عديدة من أسلوب ابن اياس ، جملاً لها خصوصية لم أكن أجد مثيلاً لها فى الأدب الذى أقرأه سواء أكان مترجماً ، أو مبداً بالعربية .

وجدت فى ابن اياس قراءة وخصوصية ، استشرعتها فى البداية بتلقائية . وكنت أستمتع كثيراً بما يورده من حوادث ، وأعيد حكايتها للأصدقاء . ولكى أضرب دليلاً على تفرد ابن اياس أضرب مثلاً بطريقة سرده للفترة التى تولى فيها السلطة المؤيد شيخ الحموى وحتى قتله ابنه إبراهيم ثم موته . ابن اياس لم يعاصر هذا الوقت ، لكنه نقل عن آخرين . غير أن حيوية السرد عنده تفوق بكثير الطريقة التى اتبناها ابن حجر العسقلاني الأقرب إلى عصر المؤيد ، فى كتابه (آباء الغمر بذئاب العمر) وكذلك ابن تغرى بردى فى (النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة) .

كان ابن اياس راوياً عظيماً . ولقد كتبت كثيراً عن بدائع الزهور ، وأشارت إليه مراراً بعد عمل بالصحافة ، ولم أهدأ إلا بعد أن قلم الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور بإعادة طبعه فى الهيئة العامة للكتاب . أما ما فشلت فيه

حتى الآن فقدم قمرق على إقناع المسئولين عن الهيئة في السنوات الأخيرة بطبع فهرس الكتاب سواء ما صدر منها (أربع مجلدات طبعت بأعداد محدودة وبمساهمة الألمان) أو مازال مخطوطا منها حتى الآن ويبلغ مجلدين . وخلال الأعوام الأخيرة انتهت من اختيار حوادث معينة من التاريخ كله ، يمثل كل منها قصة متكاملة ، وسوف أضع بها إلى النشر لأساهم في تقريب الكتاب إلى من لا يقدر على قراءة ستة مجلدات ، عدد صفحاتها حوالي أربعة آلاف .

لكن . . هل كانت قراءات هي الدافع والمحرك تجاه بذل مجهود مضن ، ومعاملة النفس بصرامة ، حتى إنني كنت ومازلت أحاسب نفسي قبل النوم ، كم قرأت ؟ واستوعبت ؟ وماذا أنجزت ؟ .

بالأكيد كان هناك دافع أقوى ، بل إنه الدافع المحرك لرغبي في الحياة ، إنه الأدب . الإبداع . أو . . الكتابة .



يمكنني تحديد اللحظة . ولكن اسم اليوم غاب عني . كذلك الشهر . أما السنة فمائلة أبدا في ذهني . ثمة مسافة كبيرة تفصلني عنها الآن . إنها أشبه محطة قطار . غادرها المسافر ولن يعود إليها أبدا ، وماذا . . اللحظة الآن إلا علامة كذلك الإشارات الموجزة جدا على الخرائط ، ولكنها علامة لا تعني إنسانا غريبا . كان ذلك أحد أيام عام تسعة وخمسين وتسعمائة وألف ، عندما سمعت من والدي حادثة تدور حول رجل ضبط سكران في الجبالية شعرت برغبة في كتابتها ، وهكذا كتبت أول قصة قصيرة (نهاية السكر) ، وبالطبع لم تنشر .

في هذه الفترة قرأت كتابين . الأول للدكتور رشاد رشدي (فن القصة القصيرة) وقد اشتريته بعد أن قرأت إعلانا عنه في الصحف ، كان صادرا للتو . وأذكر أن والدي رحمه الله أعطاني نصف جنيه من مصروف البيت الشحيح لأشتريه ، كنت بحاجة إلى من يساعدني في البداية . وحتى الخامسة عشرة لم أكن قد تعرفت على أي أديب أو أي شخص له علاقة بالأدب . ولكن ما أعجبنى في هذا الكتاب هو النماذج التي أوردها مترجمة ، منها قصة لثيخوف ، وقصة لموياسان . أما الحديث عن لحظة التنوير والبداية فلم أستوعبه تماما ، وربما لم أقتنع به . الكتاب الثاني هو (القصة السيكولوجية) لليون أيدل ، قرأته من دار الكتب ، وفيه قرأت لأول مرة عن تيار الرعى ، والمونولوج الداخلي ، وجيمس جويس ، وهنري جيمس ، ومارتان دوغار الذي قرأت له فيا بعد رواية ضخمة من خمسة مجلدات عنوانها (أسرة تيبو) . وكان أول مقال نشرته في حياتي عرضا لهذا الكتاب في مجلة « الأدب » التي كان يصدرها المرحوم الشيخ أمين الخولي . نشرت أول قصة في الشهر نفسه ، يولييه ١٩٦٣ ، في مجلة الأديب اللبنانية .

في عام واحد وستين وتسعمائة وألف ، أعددت أول مجموعة قصصية وقدمتها إلى إدارة التأليف بالمؤسسة المصرية للتأليف والنشر ، كان مقرها في ٢٧ عبد الحالتي ثروت . وملاّت استمارة صغيرة ، ذكرت فيها اسمي كاملا ، وعنواني ، وتاريخ ميلادي .

بعد عدة أسابيع تلقت خطابا رسميا ، يحوي سطورا قليلة ، موقعا من قبل المرحوم إبراهيم زكي خورشيد ، يطلب مني الحضور لمقابلة السيدة الفاحصة شفيقة جبرا . بخصوص مجموعتي القصصية (المساكن) . وبالطبع

كنت قد اخترت هذا العنوان تيمناً ، وتشبيها بأول رواية لمن جهرى بعالمه ، وقدرته ، تيودور دوستويفسكى . وكنت قد قرأت ترجمة لـ (المساكين) في سلسلة بدأت تصدر في القاهرة خصصة للأدب الروسى ، مطبوعات الشرق .

غمرق سرور ، فهذا خطاب يطلب منى الحضور ، ولا يجترى على رفض أو اعتذار عن نشر الكتاب ، قطعت الطريق مشياً قبل الموعد المحدد من الجمالية إلى وسط المدينة . وفي أحد مكاتب المؤسسة التقيت بسيدة وقورة ، ترتدى نظارة طبية ، ما زلت أذكر تطلعها إلىّ ، وإشاورتها لى كى أتفضل بالجلوس .

قالت لى السيدة شفيقة جبرا إنها معجبة بالقصص ، وإننا تنم عن موهبة حقيقية ، ولكن ثمة أخطاء لغوية بسيطة جداً ، بعدها يتم دفع الكتاب إلى المطبعة .

طبعاً سمعت كلمة المطبعة فرفص داخل فرحاً . قالت إنها تقترح على الحضور إلى بيتها . أكبر أبنائها يكتب القصة أيضاً ، ويمكننى أن أتعرف عليه أثناء تصحيح هذه الأخطاء . ثم كتبت لى العنوان :

« منزل الأستاذ عبد الرحمن الحميسى »

سألتها :

« هل هو مؤلف ألف ليلة الجديدة »

أومأت .

« نعم .. وأنا زوجته » .

كم استغرق إصلاح الأخطاء النحوية ؟

يمكن القول عدة سنوات حتى صدور مجموعتى الأولى (أوراق شاب عاش منذ ألف عام) عام تسعة وستين وتسعمائة والف . وبالطبع لم يكن لها أى علاقة بالمجموعة الأولى (المساكين) فيما بعد ، قالت لى السيدة شفيقة جبرا إنها عندما قرأت تاريخ ميلادى أشفقت على من رفض المجموعة وإرسالها بالبريد ، خاصة أنها استشعرت فى قصصها الموهبة ، وعندما رأتى ازدياد إشفافها فقررت أن تدعون إلى البيت لأتعرف إلى ابنها أحمد .

الحق أن هذه السيدة الرائعة لعبت دوراً هاماً فى حياتى . بل يمكن القول إن تعرفى إليها كان نقطة تحول حقيقية . فى البيت تعرفت إلى أحمد وربطتنى به علاقة أخوية حميمة حتى فرقت بيننا ظروف الحياة ، أما والده عبد الرحمن الحميسى فلم أعرفه جيداً عن قرب وإن سمعت عنه من خلال صبحه أكثر ، لكنه ساعدنى فى إلحاقى بأول وظيفة عملت بها بعد تخرجى عام اثنين وستين وتسعمائة وألف .

كان للسيدة شفيقة عدة أشقاء . منهم محمد الذى كان يدرس فى معهد الخلدنة الاجتماعية ، وكان مقياً معها ، وتردد عليه زملاؤه ، وكان من بينهم صلاح عيسى ، وصبرى حافظ ، ومحمد عبد الرسول ، وكمال عطية (رحمه الله) .

ارتبطت بصلاح عيسى وصبرى حافظ بعلاقة قوية . ومن خلالها دخلت إلى الحياة الأدبية التي لم أكن أعرف عنها شيئا ، ومن خلال الأديب حسن عسب تعرفت على ندوة الأمانة التي كان يقيمها الشيخ أمين الخولى ، وندوة المرحوم الأديب صبحي الجيار . لكن بيت الخميس كان منطلقى الأول . أما تأثير صلاح عيسى فكان عميقا جدا ، وعلى الرغم من أن فارق العمر بيننا ضئيل لا يتجاوز ست سنوات تقريبا ، إلا أن صلاح كان ذا ثقافة عميقة عندما عرفته وخاصة بتاريخ مصر ، ومنه تعلمت الاشتراكية واعتنقتها وقرأت مصادرها العلنية ، والمصادر الأخرى التي كنا نتداولها سراً . كان صلاح جادا جدا ، يأخذ نفسه بصرامة ، لديه مكتبة عامرة بكتب التاريخ ، والكتب الاشتراكية ، من خلاله تعرفت إلى غالب هلسا ، والأبنودى ، وسيد حجاب ، وسيد نجيب ، وجلال السيد والآخرين الذين كانوا يشكلون بذور حركة الستينيات الثقافية . لقد تعددت قراءاتى وتوسعت ، فى الفلسفة ، فى الاقتصاد ، فى مصادر الفكر الماركسى . واختصر ذلك مسافات من الطريق كان يمكن أن أضل خلالها . لقد جثت من الفقراء ، واعتنقت الفكر الذى يعبر عن أنبل محاولة إنسانية لتقويم أوضاع مخجلة ، وضمان حياة كريمة للبشر . وما زالت قناعاتى الأساسية بالاشتراكية لم تهتز ، رغم ما جرى فى الاتحاد السوفيتى ، وهذا موضوع يطول الحديث فيه . المهم أنى مدین لجميع من ذكرتهم بدرجة أو بأخرى ، فمن خلاهم غوت وعرفت طريقى . وحاولت خلال هذا كله أن أحقق خصوصيتى فى الإبداع .



أن أكتب ما لم يكتب مثله .
أن أجهد صيغة تحقق لى أكبر قدر من حرية التعبير .
أن أحقق خصوصيتى .

تلك هى المحاور الرئيسية التى شغلتنى منذ البداية ، وحتى الآن ، بالطبع تتعدد مستويات المهوم والتفكير مع مرور الزمن ، والآن يمكننى تفسير ما لم أكن أعياه غمما قبل ثلاثين عاما على سبيل المثال .

كانت قراءاتى الأولى فى معظمها فى الأدب المترجم ، وكانت هناك مقاييس للقصة أو الرواية فى الواقع الأدبى سائدة . سواء كانت مستوحاة من النمط الشيخوى أو الميخامانى أو الواقعية الاشتراكية التى كانت تحدد مواصفات الكتابة بمسئولياتها كافة . وفى البداية كتبت عددا لا أذكره من القصص . البعض نشر ، والكثير لم ينشر ، وكانت هذه السنوات أشبه بعملية بحث وتعلم وإتقان أساليب الكتابة فى الوقت نفسه ، لكن قلقي المبكر كان كبيرا . كنت أشعر كأني واحد من أولئك الذين كانوا يرقدون فوق السرير الشهير فى الأسطورة اليونانية فإذا زاد طوله قطعوا جزءا من جسده ، وإذا كان قصيرا مَطَّوه .

كانت النماذج السائدة تشبه ذلك السرير الذى يطوعون له الجسد ، وشيئا فشيئا بدأت أكتشف أساليب سردية أخرى لم تكن معروفة طبعا فى الغرب أما الإنتاج الإبداعي المعاصر فلم يكن يتعامل مع تلك الأساليب التى وقفت عليها فى الحوليات التاريخية ، خاصة (بدائع الزهور فى وقائع الدهور) لابن إياس ، والملاحم الشعبية ، والحديث عن هذه الأساليب السردية يطول ، ولكننى فى البداية كنت أظلمها بإعجاب كبير ، وكثيرا ما قرأت صفحات كاملة بصوت مرتفع ، أو استخدمت عبارات أو فقرات كاملة أو أعدت رواية واقعة معينة قرأتها فى كتاب ابن إياس أو المقرئى ، ولكن فى السنوات الأولى لم يخطر لى أن تكون هذه الأساليب مرتكزا ومنطلقا فى القراءة

أو كتابة القصص القصيرة ، في الوقت نفسه كانت معاشقى المستمرة لحوليات المؤرخين المصريين تعمق إحساسى بالزمن وتاريخ المدينة التي أعيشها . كنت أقرأ تاريخ الحارات والشوارع ، والأسبلة ، وعن العادات القديمة والباقية ، وحتى يونيو ١٩٦٧ ، كنت قد نشرت العديد من القصص القصيرة ، وكتبت ثلاث روايات ، لم تنشر جميعها ، فقدت التتبع أثناء اعتقالى عام ١٩٦٦ ، ونشرت قصتين طويلتين في جريدة والمحرر التي كان يرأس تحريرها الشهيد غسان كنفاني وفي مجلة لبنانية أخرى « الجمهور الجديد » ، ولكن جميع ما كتبه من قصص قبل يونيو ١٩٦٧ لم يضمه كتاب حتى الآن باستثناء قصة واحدة هي « المغول » ضمنتها مجموعة قصصى الثانية (أرض - أرض) التي نشرت عام ١٩٧٢ .

لماذا أخلدت يونيو ١٩٦٧ ؟

لأنه في الحقيقة تاريخ فاصل بين مرحلتين ، ليس على المستوى الشخصى فقط ، ولكن بالنسبة لوطنى أيضا ، كانت هزيمة ١٩٦٧ المحور الذى تفصلت حوله الأحزان ، وتركزت الصدمة . كانت الحد الذى قطع انطلاقة الأحلام ، الطموحات الكبرى . ومنذ ذلك التاريخ بدأ التدهور الأعظم ، دخلنا في المحاق ، في البداية قادم الشعب ببسالة ، وقد عشت ذلك عن قرب ، وأبته وعانيت وكابدت خلال عمل مراسلا حريباً في جبهة القتال منذ عام ١٩٦٩ وحتى ١٩٧٣ . وبعداً من المرحلة التي أعقبت حرب أكتوبر ١٩٧٣ بدأت الآثار بعيدة المدى لما جرى في عام ١٩٦٧ عملها ولا تزال حتى الآن ، والحديث في ذلك يطول .

بعد وقوع الهزيمة عدت إلى التاريخ الذى عايشته ، توقفت عند حقبة شبيهة . بل إن عناصر التماثل لتبدو مذهلة ، ليس فقط في حجم الهزيمة التي لحقت بالجيش المملوكى شمال حلب عام ١٥١٧ بل بالظروف المؤدية أيضا إلى تلك الهزيمة ، عناصر التحلل والفساد التي لحقت بالدولة المملوكية في مرحلتها الأخيرة . وهنا وجدت نفاذاً جديدة تجمع بينى وبين ابن لياس الذى عاش الهزيمة الأولى عام ١٥١٧ ، بل إن أحاسيسى التي عبر عنها تشبه إلى حد كبير ما عانيتها . وقفت هنا على ما يمكن تسميته بوحلة التجربة الإنسانية ، جوهر الألم الإنسان واحد مهما اختلفت الأزمنة ، وتبدلت العصور . بدأت اعتبر (بدائع الزهور و وقائع الدهور) مرتكز انطلاقى ، إضافة إلى عدة مصادر أخرى . لقد كانت الأساليب السردية الجديدة القديمة تحمل بالنسبة لى مشكلة فنية لتوفير قدر أكبر من حرية التعبير ، وفي الوقت نفسه توفر لى حلولاً مثالية لتجاوز العديد من القيود في الواقع ، قيود تتعلق بحرية الإبداع .



خلال الستينيات ، كان ثمة تطلع إلى المستقبل ، وحركة بناء في المجتمع ، لكن كانت هناك مشكلة حرية سياسية وثقافية إن جاز التعبير . كانت الرقابة شديدة على الصحف ، والمطبوعات ، وحتى منتصف السبعينيات كان لابد من الحصول على تصريح بطبع أى كتاب من إدارة تقع في مبنى الهيئة العامة للاستعلامات . وبعد طبع الكتاب لابد من الحصول على تصريح آخر .

وبالنسبة لى كنت أعبر منذ البداية عن تناقضات اجتماعية وعن هموم سياسية ، عن الفقراء الذين جثت من بينهم وما زلت غلصاً لهم ، وكنت أشعر بوطأة الرقابة البوليسية . لقد نما جيل الستينيات كله في ظل هذه

الرقابة ، كنا نمشى نلتفت خلفنا ، ونشك في كل من نعرفه ومن لا نعرفه ، ونسمع عن عمليات التعذيب في المعتقلات ، والكهرباء التي تصعق الأبدان ، والاعتداءات على الأعراس ، لذلك تمت داخل كراهية عميقة وحادة لتلك الأجهزة التي تقوم بقمع حرية الإنسان ، وقد عانيت المهانة عندما سجنتم عام ١٩٦٦ ، وعذبت ، وتلقيت الصفع والركل وسمعت بأذى سب والذى ، أنا الأسير الذى لا يمكنه الرد .

مهما مر من وقت ، لن أغفر للجلادين الذين ألحقوا بى ذلك أبدا .

كان ذلك موضوعا ضاغطا ، قويا ، ما زال يشغل شاغلي ولحقوى الشديد من تلك الأجهزة انشغلت بها وبالقراءة عن أساليبها في القهر .

منذ فترة مبكرة أعجبت جدا برواية أروويل (العالم ١٩٨٤) وأذكر أن أصدقائي الماركسيين كانوا يستنكرون إعجابى بتلك الرواية ، على أساس أنها استخدمت في الدعاية ضد النظم الماركسية ، ولكنى كنت اعتبرها مواجهة ضد أنظمة القهر التي تدين حرية الإنسان بشكل عام ، وأسمالية كانت أو اشتراكية ، والحق أنى اعتبر الحرية من أهم المحاور التي تدور حولها همومى ، وكثيرا ما أشعر بالحزن لأننى جئت في زمن لا يتوفر فيه القدر الأدنى من الحرية في كل المستويات . حتى لأشعر أن سنينا غالبية أهدرت من أعمارنا ونحن ندافع عن البدييات فلم نمش حياة عاطفية سلمية ، ولا سياسية ، ولا اجتماعية ، هذا ما ينطبق على جيل كله ، وها نحن ندنوم من النهاية بحمل ثقل من الأحلام المجهضة ، وفي واقع تتدن في كل القيم .

كيف إذن يمكن التعبير عن موقف ضد القهر في ظل وطأة أجهزة القهر عنها ؟



كانت القصة الأولى التي شعرت أنى حققت فيها قلدا كبيرا من حريق في التعبير ، وقدرة على التوفيق بين الشكل والمضمون ، وإمكانية التحايل على الواقع الضاغط ، هي قصة (هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة) .

تخللت أنى عثرت على خطوط قديم في أحد مساجد الجمالية ، عبارة عن شذرات من مذكرات أمر سجن المقشرة في العصر المملوكى . وكتبت القصة بأسلوب يحاكي أساليب السرد القديمة في العصر المملوكى ، وعندما قدمت القصة للنشر إلى جريدة المساء ، قرأها الأديب عبد الفتاح الجمل الذى تمخس لها جدا ، واعتبرها مرحلة جديدة في فن كتابة القصة ، وقلعها إلى الرقيب فأجازها على أنها مخطوطة قديمة فعلا .

إذن ، لم يكن لجئى إلى الأساليب القديمة نتيجة إحساس قوى بالزمن ، ومعاشية طويلة لمصادر التاريخ العظمى وقلق نفي ، إنما كان أيضا وسيلة للمراوغة .

لقد كانت قصة « المغول » وقصة « هداية أهل الورى لبعض مما جرى في المقشرة » ، ومن بعدهما قصص « تحاف الزمان بحكاية جليلى السلطان » و « غريب الحديث في الكلام عن على بن الكسيح » و « دمة الباكي على طيغا منتصف الشاكي » .

لقد اكتشفت مع الزمن أن القصص القصيرة غالباً ما تكون تمهيداً لعمل روائي كبير . لقد كانت هذه القصص بمثابة خطوات مؤدية إلى (الزينى بركات) ، وفيما بعد كانت (وقائع حارة الطبلالوى) تمهيداً لـ (وقائع حارة الزعفرانى) ، أما مجموعة (ذكر ما جرى) فيمكن اعتبارها كلها مؤدية إلى روائي (خطط الغيطان) .

فماذا عن (الزينى بركات) ؟



الحق أننى لم أقصد أن تكون الرواية بالشكل الذى انتهت إليه ، لا على مستوى الشكل ، ولا المضمون . بدأ الأمر بتوقفى عند شخصية غريبة ، عميرة ، ترد أختبارها في (بدائع الزهور في وقائع الدهور) ، لقد بدأ الزينى بركات بداية متواضعة ، ثم يصبح زمن السلطان الغورى من أهم شخصيات الدولة المملوكية ، وبعد زوال تلك الدولة وتحول مصر من سلطنة مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية ، يستمر الزينى بركات في الصمود أيضاً . وتنتهى سطور ابن لياس بذكر طلوع أمره .

هذه الشخصية الانتهازية ثلاثت عندى بملاحظات لشخصية أخرى في الواقع ، تمارس قدراً كبيراً من الانتهازية ، ولكنها انتهازية من نوع مختلف ، من نوع عصرى يتوافق مع مجتمع الستينيات ، بعكس انتهازية محجوب عبد الدائم في الثلاثينيات ، أو الانتهازية اللاحقة في الثمانينيات ، حقاً لكل عصر منطق .

هكذا .. بدأت تدوين الملاحظات والحواطر في كشكول ضخم أخصصه للعمل الروائى بمجرد ميلاد فكرته أو الإحساس به ، ولأن الرواية ستدور أحداثها في العصر المملوكى ، بدأت أعيد القراءة في مصادر العصر لاستيعاب التفاصيل ، أسماء الشوارع القاهرة ، الوظائف ، أنواع الطعام ، المشروبات. مثلاً لا يمكن لشخصية في الرواية أن تشرب كوباً من الشاي . لأن الشاي لم يدخل مصر إلا في القرن التاسع عشر . أما القهوة فكان هناك خلاف كبير حولها بين الفقهاء ، كذلك العادات ، وحتى الثياب وأجزائها والأثاث المستخدم ، والتفاصيل كافة المتعلقة بالعصر . بدأت كتابة الرواية بذلك التخيل ، وكان الشكل تقليدياً ، رواية تدور حول شخصية انتهازية من العصر المملوكى ، تنقسم إلى عدة فصول ، ولكن المشروع تعثر . لم أستطع الاستمرار . كان هناك فارق كبير بين ما يعتدل داخل وما يظهر على الورق ، ومن خلال فترة معاناة شديدة ، بزغ الحل . وانطلقت في كتابة الرواية ، بادئاً من نقطة النهاية ، مقياً سبعة سرادقات ، داخل كل منها عدد من الشخصيات وخارجها أيضاً . ولكن ما فاجأنى أنا شخصياً هو تغير الموضوع نفسه ، لقد أصبح الزينى بركات غائباً حاضراً ، وحل امتداد الرواية لا يظهر إلا في مشهد واحد مباشر فيما عدا ذلك نحن نقرأ عنه ، ونراه من خلال الآخرين . هل أقول إن خوفاً ما أدركنى فأثرت أن أدور حوله ؟ ربما .

المهم أن الرواية لم تعد رواية شخصية انتهازية ، إنما أصبحت رواية عن عالم البصامين ، عن وسائل قهر الإنسان، كيف يوظف جهازاً قمعياً هائلاً لتغيير إنسان ، لتحويله من إنسان نقي ، شفاف ، ثورى ، إلى عميل يأتمر بأمر هذا الجهاز ، هذا ما جرى لسعيد الجهيى الذى يفقد حريته ، وإرادته عما ، لكن في الوقت نفسه الذى يتم فيه ذلك ، يفقد الوطن أيضاً حريته ، إن مصادرة حرية الإنسان هى المدخل المؤدى إلى مصادرة حرية الوطن ، وتدمير البشر يؤدى بشكل طبعى إلى تدمير أوطانهم أيضاً .

لكن . . هل كان يوجد في الواقع مثل هذا الجهاز الذي صورته في الرواية ؟

الإجابة يعرفها كل من قرأ التاريخ المملوكي . فلا وجود لنصب كبير البصاين الذي تخيلته ، ولا لهذا التنظيم الحديدي ، القمعي ، هذا جهاز من عصرنا وفيه عناصر متخيلة لم توجد بعد ، ولكن حتى يتم تجسيده تماماً كان لابد من استيعاب تفاصيل العصر المملوكي تماماً ثم تفكيكها وإعادة صياغتها مرة أخرى بما يتناسب مع الهدف الذي فرض نفسه أثناء كتابتي الرواية ، لقد أتاح لي اختيار العصر المملوكي حرية تامة في مواجهة طبيعة تلك الأجهزة القمعية ، في الماضي والحاضر والمستقبل . يمكن القول إن اختياري لعصر معين وإعادة صياغته قد ألغى إمكانية التحديد ، وتعيين الوقت ، ولذلك فإن الرواية لا تعبر عن حقبة بعينها ، بقدر ما تعبر عن جوهر القمع ، حتى وإن كانت نتاج حقبة السنينيات ، والحقيقة أن جوهر القمع واحد في شتى العصور ، بل في العالم الآخر أيضاً .



يدفعني الحديث عن الزينى بركات إلى الحديث عن اللغة . إن عشقي للفتنة العربية يتجاوز الإحساس باللفظ والمفردات ، إلى تلوقها بالحواس الخمس مجتمعة ، لفتنة غنية جداً ، وثرية إلى حد لا يصدق ، ويبلغ التنوع داخلها حداً مذهباً ، إلى درجة أن الأساليب المختلفة تميز إلى درجة أن كلامها يكاد يكون لغة بذاته . وخلال القرنين الأخيرين وقع انقطاع مع الأساليب السردية القديمة ، خاصة في القصة . ومن قبل ، خلال الاحتلال العثماني وقع جود أستر أكثر من قرنين ، ولكن مع بداية الاستعمار الأجنبي صار الوضع أخطر . سواء كان هذا الاستعمار إنجليزياً في مصر ، أو فرنسياً في شمال أفريقيا ، لقد أصبحت اللغة العربية هدفاً لمناهج التعليم التي صاغها دتلوب ومستشارو التعليم الإنجليز ، أو محاولات الطمس التامة التي تمت في شمال أفريقيا . واستهداف اللغة العربية ليس عبثاً ، إنها العنصر الأساسي والفاعل وأكاد أقول الوحيد ، في تماسك وجدان هذه الأمة ، وهذا موضوع كبير يتصل بجوانب سياسية واجتماعية وحضارية ، ويدخل مباشرة في قضية الصراع مع الغرب العنصري الذي أتصور أنه سوف يتزايد خلال المراحل القادمة ، خاصة بعد انهيار الاتحاد السوفيتي ونمو القوى العنصرية ، الكارهة للعرب والمسلمين ، في الغرب ، ما يعني هنا أنني شعرت ، منذ البداية ، أن الأساليب السردية السائدة في الأدب العربي الحديث تهمل جوانب هامة في التراث العربي ، وكان دافعي إلى ذلك إدراكي أن اللغة جزء هام من بنية العمل الأدبي .

في (الزينى بركات) حاولت استلهام روح كتابات المؤرخين المصريين في العصر للموكمي ، وحتى أمسك بالإيقاع الداخلي لهذا الأسلوب وجوهره اقتضى هذا مني جهداً كبيراً ، سواء في الاطلاع على تلك المصادر ، أو التوقف أمام التراكم اللغوي الخاصة بالحوليات التي تتميز بتلفاتها وبعدها عن التكلف والتعقيد ، لغة بسيطة ، وسط بين لغة الكلام ولغة الكتابة ، بين اللغة القاهرية العامية واللغة الفصحى ، لغة تستفيد من طرق الحكى والتعابير الشفاهية الموروثة ، والتي يمكن اعتبار عناصرها بلاغة مصرية خاصة ذات مستويات متعددة ، كان إحساسى بهذه اللغة جليداً وغمثلاً ، لقد أعددت ما يشبه قاموساً خاصاً بمفردات ابن إياس والمقرئزي وابن تغرى بردى وابن زبيل الرمال ، وغيرهم من المؤرخين الذين عاصروا هذه الحقبة ، بل إنني كنت أنسخ صفحات كاملة من تلك المؤلفات لكي أقف على الإيقاع الداخلي للسرد ، ولأنني كنت معجباً جداً بتلك الكتابات ، فكانت عند نسخها أقمص حال كتابتها ، وهذا شأن حتى الآن مع الشعر العربي القديم ، فعنما

أتوقف أمام نص شعري أكتبه على مهل وبعبثية ، فكأنني أعيد إبداعه أو أشارك فيه من جديد ، لقد استغرق ذلك مئتي سنوات ، وعندما بدأت كتابة (هداية أهل الوري لبعض ما جرى في المقشرة) وحتى (الزينى بركات) ، كان يجب أن أطرح جانباً كل ما قرأت وكل ما كتبت أو نسخت . لقد تشربت الحالة اللغوية وأصبح بمكنا أن أكتب بهذا الأسلوب ، ولكن بطريقتي الخاصة التي أحاول خلالها أن أخضع الأساليب القديمة للتعبير عن مضامين خاصة ، ومن هنا اعتبر أن لغة (الزينى بركات) ليست عملاقة ، أو تقليداً لأسلوب قديم ، إنما يمكن القول أنها توحى به وتختلف عنه في الوقت نفسه .

بعد (الزينى بركات) ، ويرغم الجهد الذي بذلته في استيعاب أساليب كتابة الحوليات ، ومحاولة النفاذ إلى خصوصياته ، لم يكن بمكنا أن أستمع به في الاتجاه نفسه ، أو تكراره . لقد خلق العمل الروائي التالي حالته اللغوية ، كتبت (وقائع حارة الزعفراني) بلغة عابدة ، باردة في المظاهر ، تشبه لغة التقارير . ويرغم أنني ودعت الحالة اللغوية التي كتبت بها (الزينى بركات) ، إلا أنها تركت أثراً خفيّة مستمرة حتى الآن . ما أعبه منها ، ذلك الهدوء الصوفي الذي كان يدون به ابن إلياس مثلاً أفضح الحوادث شيئاً بالإيقاع نفسه الذي يدون به أصغرها أو أضعفها ، إنه المؤرخ الشاهد ، الذي يحاول الإمساك بما يفلت دافقاً مع الزمن ، من الزمن القاهر ، المبيد لكل شيء ، ولهذا يحافظ على مسافة بين الذات والموضوع .

في (كتاب التجليات) اقتضت الحالة اللغوية موقفاً مشابهاً . إنه موقف الصوفية العظام من اللغة ، وإنني لأعتبر التراث اللغوي الصوفي ذروة التعبير باللغة العربية وليس الشعر . يمر الصوفي بحالات وجدانية صعبة ، لا تستوعبها الأطر اللغوية التقليدية ، لهذا يحاول أن يتجاوز هذه الأطر ، خاصة أنه عند مراحل معينة في التجربة يتحول إلى الفاظ . وإذا نصق هذه الانفاظ عن التعبير ، تنضجر اللغة . تتحول إلى إشارات إلى رموز ، إلى أفلاك سايحية . ألم يقل النغرى « إذا اتسعت الرؤى ضاقت العبارة » ؟

لقد حتمت التجربة الكامنة خلف (كتاب التجليات) تلك الحالة اللغوية بل إنني عندما بدأت الكتابة ولدت تلك الحالة استناداً إلى طاقات استيعابي السابقة .

بدءاً من (شطح المدينة) أشرع أنني أنتقل إلى حالة لغوية خاصة ، حالة تستوعب أساليب السرد كافة التي جاهدت على مدى يتجاوز الثلاثين سنة للاقترب منها والنفاذ إلى أسرارها ، ولكن هذه الحالة اللغوية الجديدة تتجاوز كل ما عرفت ليظهر من خلالها أسلوب جديد . يتغير أيضاً كحالة من عمل إلى آخر ، وهذا ما تحقق مرة أخرى في روايتي (هاتف الغيب) .

إن اللغة حالة تتغير من عمل إلى آخر ، وليست أسلوباً ثابتاً يركز إليه الكاتب وتصبح ملاعته متشابهة في عمل و آخر ، وما الإبداع الأدبي كله في رأيي إلا مغامرة ، تشبه الإبحار في قارب إلى ضفاف مجهولة لم يبلغها أحد بعد ، ولكن هذه المغامرة لا تتم بدون زاد ومؤن ، هذا الزاد كل ما أنتجه التراث الإنساني عامة ، وتراثي الخاص بالتحديد ، وكافة ما عشت في وقتي ، وما قدر لي أن أشهده وأن أعرفه ، وأن أعبر عنه في الأدب . وبذلك أبذل جهداً إنسانياً لأتقنه من العلم .



حول: الشعر والحرية

الجماعات النقدية المتطرفة

حلمى سالم

مصر

الشعر ابن الحرية ، وشقيق الاجتراح الدائم للمسلمات . وبغير هذه الحرية وذلك الاجتراح ، تنفى ضرورته وهويته .

وحریات الشعر عديدة :

قثمة ، أولاً ، حرية أن يقول الشعر ما يريد .

وثمة ، ثانياً ، حرية أن يقول الشعر ما يريد بالطريقة التي يريد .

وثمة ، أخيراً ، حرية أن يداع هذا الذى يريد أن يقوله الشعر بالطريقة التي يريد ، بين الآخرين .

وهذه الحريات الثلاث للشعر (حرية الرأى ، وحرية الصوغ ، وحرية التواصل) تعان فى مجتمعنا الراهن أزمات كثيرة ، من جهات كثيرة .



بالنسبة لى ، فأتى لم أتعرض بسبب شعرى لقمع مباشر من السلطة السياسية ، وحتى حينما سجت عام ١٩٧٢ - أثناء الدواصة الجامعية - لم يكن ذلك بسبب الشعر ، أساساً ، بل كان بسبب حالة الثورة الطلابية الشاملة التي اشتركنا فيها جميعاً ، فى السنوات الأولى من السبعينيات .

ولا يرجع عدم تعرضى للقمع السلطوى المباشر إلى ديمقراطية السلطة أو تقديرها للشعر ، وإنما يرجع إلى سبب آخر بسيط : هو أننى لم أسك ، أصلاً ، طريق الشعر السياسى الزايق الذى يتضح بهجاء الوضع السياسى الفاسد أو بترجمة الشعارات الثورية إلى نظم موزونٍ مقفى يتدّ تنديلاً فجاً بالظلم والتبعة والمهادنة .

لقد حاولتُ ، مع زملائي من الشعراء الجدد ، أن يكون تعبيرى عن قضايا وطنى الاجتماعية والسياسية تعبيراً متجذراً الأبنية الفنية ، مضغوراً بأنسجة من التقنيات الفنية ، التى تجعل النص أوسع من مجرد التحريض ، وأبقى من مجرد الصراخ ، وأخصب من مجرد الشكوى .

ولم يكن سلوك هذا الطريق هرباً من عصف السلطة أو عقابها ، كما يذهب بعض النقاد فى تفسير تعقد شعرنا وتركيبه ، بل كان سعياً إلى الفن الجديد الجميل . لأننى اعتقدت منذ البداية أن « ضرورة الشاعر » تكمن فى تجديده للرؤى الشعرية والجمالية ، وهو يصوغ هومو وهموم أمته . ولأننى لم أعتقد ، أبداً ، فى صحة النظرية التى يتبناها بعض النقاد « الجدلين » عن « صب الحمر الجديدة فى دنان قديمة » .

ولذلك ، فإن اعتمادى — وزملاي — على الرمز والمجاز المتفلت والتركيب غير المبسط ، ليس ناتجاً عن الخوف من الحيس . ويؤكد ذلك أننى فى عمل السياسى أو نشاطى الفكرى الثقافى لا ألتجأ إلى الرمز أو التجريب اللغوى ، بل أؤدى واجبى فى ممارسة سياسية فكرية جلية مباشرة ، كافية تماماً لوقوع ما أروغ منه فى شعرى ، إذا كان ثمة ما أروغ منه فيه !

إن اختياري الشعرى ، إذن ، هو اختياري ، أجتهد فيه أن أصوغ رؤى الفكرية والاجتماعية والإنسانية فى صياغات فنية جديدة ، لا تكرر نفسها ولا تكرر الآخرين . وبالطبع ، فأنا ألتجع فى ذلك المسمى مرة وأفضل مرات .



للشاعر حرية أن يدع كما يقتضى إبداعه ، لا كما يرى له السابقون أو المعاصرون . وهذه الحرية البدئية لا يعترف بها للشاعر الكثيرون من الأوصياء على العرش !
إن كثيراً من النقاد والمثقفين والقراء يعترفون للشاعر بحرية أن يطرح آراءه ضد السلطة الحاكمة و ضد الاستعمار والصهيونية ، و ضد استبداد الظالمين والثيوقراطيين ، لكنهم لا يعترفون له بحرية أن يقول كل ذلك بالطرائق الفنية التى يقترحها هو ، وبالتشكيلات الجمالية التى توافق سعيه وجوجه وقمره .

وهم ، بذلك ، يريدون للشاعر أن يعبر عن « حريته » تجاه السلطة السياسية الحاكمة ، فى إطار من « هيرديته » للأنساق الفنية والتقليدية التى يقررونها هم على الإبداع والمبدعين !

وهذا هو القمع المستر الذى لا نلتفت إليه فى غمرة مقاومتنا لقمع السلطات الملحن : أقصد قمع النقاد الذين يريدون من الشاعر أن يكتب كما يتصورون هم الكتابة ، لا كما يتصور هو .

وفضلاً عن ما ينطوى عليه هذا التطلب (أن تكتب عن « الحرية » وأنت فى « أسر » الأطر المقررة سابقاً) من تناقض وعيب ، فإنه يفصح فهماً عاجزاً مغلوياً للعلاقة بين الإبداع والنقد ، إذ العكس هو الصحيح : أن يتصور النقاد الكتابة كما يكتب الشعراء .

فالشاعر ، هو ما يكتبه الشعراء .



ثمة ، كذلك ، قمع القيم التقليدية الراسخة ، التى لا يجوز خدشها ، على رأس هذه القيم الثلاث المقدسة : السياسة ، الجنس ، الدين . تقول لنا سلطة القيم التقليدية الراسخة إن هذه المحرمات الثلاثة حرز حريز لا يصح « الاقتراب منها أو التصوير » الشعرى .

ففى الأولى يواجهك سيف السجن ، وفى الثانية يواجهك سيف الميعب وفى الثالثة يواجهك سيف الحرام .

وفى ظفى ، أن الشعر لم يُخلَق إلا لاجتراح هذه المحرمات الثلاثة خصوصاً ، حيث لا عيب ولا حرام فى الشعر ، مثلاً أن لا حرج فى العلم . وقد أعلمنا الأقدمون أن شعر حسان بن ثابت كان قوياً مكنياً فى الجاهلية ، ولما دخل الإسلام لأن وضعف ، وأن « الشعر يابه الشر » .

والتراث - الذى يرفع فى وجوهنا على رأس عريضة الاتهام - زانر بالاجتراحات الكبيرة لهذه المحرمات الثلاثة .

عل أن هذا التراث - الذى يتناول ذلك الثالث المحرم - هو التراث المهمش ، المقموع ، المسكوت عنه . وقد ساهم فى ذلك التهميش والقمع السلطات السياسية الرسمية ، والسلطات الدينية السلفية ، وقطاعات من المثقفين والنقاد الذين لن يستقيم اتهامهم للشعر الجديد بتجاهل التراث والجهل به والانقطاع عن جذورنا الأصيلة ، إذا كشفوا عن هذا التراث المقموع وأضاموه وقدموه للمحظنة الراحنة . وهو الواجب الذى تقتضيه فىهم الأمانة العلمية ، وتستلزمه دعواهم إلى الحرية والتوسع وحق الاختلاف والاجتهاد !

هذا شأنهم مع التراث « المقموع » . أما التراث الرسمى التقليدى المدرسى ، فهو التراث « القامع » الذى يُشهرونه فى وجوهنا فى ساحة المحاكمة الدائمة .

هذا التراث - السلطة ، يطلب منك أن تقضى أثر السابقين حتى تكتسب شرعية الوجود . فانت تقيم دائماً بالقياس إلى ذلك التراث الشعرى .

هكذا يجد الشاعر الجديد نفسه فى قاعة المحكمة - فى آخر عقود القرن العشرين - متهاً ، وشهود الإثبات ضده هم : إمرؤ القيس والمرى والشريف الرضى وأحمد شوقى !

كان هذا التراث هو « الجمال التام » الذى اكتمل ، مرة ، إلى الأبد ! وأى خروج عليه هو - عند رافعى سيف التراث القامع - تدمير للهوية القومية وتفريط فى « التركة » المقدمة !



هنا ، نصل إلى نوع جديد من القمع ، هو قمع الذائقة السائلة . هذه الذائقة السائلة التى تريد أن تجبرك عل أن تقدم لها ما اعتادت عل تذوقه ، وما يتسق مع تقاليدها فى الفهم والإسافة ، وما يتفق مع ما عرفته فى « مؤسسات التعليم » عن الشعر ودوره . وتريد أن تجبرك عل أن تكون لها مثلاً كان الشاعر القديم : خطيباً وفقهاً ومؤرخاً وواعظاً . فإذا لم تكن شيئاً من ذلك - وأنت لن تكون - لفطنتك ونفطك خارج المشيرة .

وقهر « الذائقة السائلة » قهر مر ، لأنه ينتهى بأن يجد الشاعر المجلد نفسه « خصياً » للناس ، الذين خاطر من أجلهم بالتجديد والمغايرة ، وأفضا أمن التقليد والمسايرة !

وهى نتيجة ليست فى صالح الناس ولا فى صالح الشاعر !



نأتى إلى قمع « الإرهاب الفكرى » فى حياتنا الفكرية والثقافية والإبداعية ، وهو ما أعده أشد أنواع القمع . فقد كشفت وقائع سنواتنا الأخيرة ، أن فى حياتنا الفكرية قطاعاً من المثقفين لا يؤمنون إلا بوجوه وحيد للحرية (لك ولهم) هو : حرية معارضة النظام السياسى الحاكم . أما إذا كانت الحرية تعنى — كذلك — أن تختلف معهم فى الإبداع على غير « المتوال » الذى يجبون ، أو أن تكون الحرية — كذلك — هى معارضتهم هم فى الرأى ، فهنا تظهر نزاع السلفية الكامنة ، وتطفو طبائع الاستبداد للمخبتة !

ومثلما ترفع السلطة على رأسك الاتهام بقلب النظام القائم وتقويض السلام الاجتماعى ، فإنهم يرفعون على رأسك الاتهام بقلب « النظام » الجمالى الثابت وتقويض « السلام الشعرى » المستتب .

وكما ترفع الجماعات الإسلامية المتطرفة سيف التكفير الدينى ، فإنهم يرفعون فى وجهك سيف « التكفير الشعرى » ، لأنك لم تسرع على ما سار عليه الأولون .

الكمال والجمال — فى الحالتين — قد تأمر مرة فى الماضى الجميل (زمن الخلفاء الراشدين ، وزمن الشعراء الراشدين) ، ولم يتبق لنا سوى أن نقلدهم ، إن أردنا النجاة !

وإذا كنت مداناً ، فى حالة الجماعات الإسلامية المتطرفة ، بأنك تخالف شرع الله وسنة الصحابة ، وبأنك سمير الجحيم ، وتحقق عليك رصاصات القصاص . فانت ، فى حالة الجماعات التقليدية المتطرفة ، مدانٌ بأنك تعادى آلام الشعب وتستعمل على الجموع الغفيرة ، وبأنك بتجريك اللغوى تحطم ذاتنا الحضارية ، وتحقق عليك رصاصات النفى خارج « صندوق النقد » (وربما تحقق عليك رصاصات القتل الممتد إذا كانت فى أيديهم سلطة ذلك) !



لستُ ، بالطبع ، أهون من قمع السلطة السياسية (بتركيز على أنواع القمع الأخرى) ، أو أقل من بشاعته ، فليس لئلا أن يفعل ، وأنا واحد من أبناء الجيل الذى وقع عليه هذا القمع فى أعتم صوره ، منذ أوائل السبعينيات ، ولا يزال .

فقد أغلقت فى وجوهنا — ولا تزال إلى حد بعيد — المنابر ووسائل الإعلام ، وتم حصارنا ، ضمن الحصار الشامل للثقافة التقدمية فى السبعينيات ، حصاراً شهد الجميع أن مثله لم يحدث فى تاريخ مصر الحديث ، وهو الحصار الذى قاومناه بكراساتنا الفقيرة ومجلاتنا البسيطة (كإضافة ٧٧ ، وأصوات ، وكتابات ، وغيرها) ودواويننا التى أصدرناها بقرتنا القليل . وهى المقاومة التى أسماها البعض (ثورة الماستر فى الثقافة المصرية) .

ربما يكون الحصار قد خف قليلاً فى السنوات الأخيرة ، لكن المبدأ الأصلى له ما زال قائماً : حجب هذا الشعر عن التواصل مع الجماهير العريضة ، ومنعه من الوسائل الإعلامية المؤثرة .

وقمع السلطة لنا قمع مركب :

فإذا كان بعض المثقفين التقدميين يجمعوننا بسبب ما يتصورونه من إغراق فى التجريب والشكل الجمالى ، والابتعاد عن المضمون الاجتماعى الثورى المقاوم ، فإن السلطة ، السياسية والإعلامية — لأنها أكثر ذكاء ، للأسف — تجمعوننا للسببين معا :

● بسبب هذا التجريب الجمالى ، فهى الأخرى لا تريد هز أقاتيم اللغة والفن التقليدية الراسخة ، لأن فى هز هذه الأقاتيم هزاً مباشراً لأساس مكين من أسس هيمنتها واستمرارها بوصفها سلطة منفردة .

● وبسبب ما فى شعرنا من رؤى سياسية معارضة وقناعات اجتماعية وفلسفية مناوئة (لم يرها أو يكتشفها بعض النقاد الدوار - للأسف ثانية) تتخلل هذه التراكمات الجمالية والاجتهادات الفنية التى تسمى « شكلية » خاوية .



أما أكثر أنواع القمع إبلاماً وقسوة ، فهو قمع « الكلب » . وهو القمع الذى يعمد إلى إغلاق عينيه عن حقائق ووقائع واضحة ، حتى تظل فكرته صحيحة .

يعرف الكثيرون أن لمعظم شعراء التجديد حركتهم الثقافية السياسية الظاهرة ، ذات الطابع الوطنى الديمقراطية التقدمى ، وأن بعض هؤلاء الشعراء قد تم اعتقاله بسبب ذلك ، مثل محمد سليمان وأحمد طه ورفعت سلام وكاتب هذه الكلمات ، أو أكونى فى عمله أو رزقه أو حركته .

ويعرف الكثيرون أن لمعظم هؤلاء الشعراء الجدد - وأنا بينهم - شعراً غزيراً يتوجه مباشرة إلى قضايانا السياسية والوطنية والاجتماعية (أذكر على سبيل المثال : معظم ديوان « زمان الزبرجد » لحسن طلب ، وقصائد عديدة لعبد المنعم رمضان منها قصيدتا « الحراب الجميل » و« إسكندرية » ، ومعظم شعر محمد سليمان ، وكثير من شعر جمال القصاص وأحمد طه ووليد منير وعمود نسيم وماجد يوسف ، وديوان « إشراقات » لرفعت سلام ، وديوان كامل لأمجد ريان عن الانتفاضة الفلسطينية بعنوان « أيها الولد الجميل ، اضرب » ، وديوان كامل فى بعنوان « سيرة بيروت » عن حصار بيروت ، الذى عشت جميعه باختياري رغم أننى شاعر شكل حدائى متعال على الواقع ومنمزل عن الحياة ، عدا بعض قصائدى المخزقة القرية) .

لكن الغريب ، أنه على الرغم من هذا الإنتاج الغزير ذى الموقف السياسى الاجتماعى الجلى فى شعرنا (وأستبعد مؤقتاً الإشارة إلى الرؤى السياسية والاجتماعية والإنسانية فى شعرنا « الشكل » ، لأن استخلاص هذه الرؤى من هذا الشعر أمر صعب ، يحتاج إلى كفاءة وبصيرة وأمانة قد لا تكون متوفرة) ، يظل هناك من المثقفين من يصير طيلة هذه السنوات - دون أن تطرف له عين - على الكلب ، بترديد متفومة أن شعرنا متعال على الواقع ، وأنه ليس سوى مشغولات ذهنية فارغة ، وأننا نفرضه بقوة الإرهاب والعلاقات العصبية !

أليس هذا الإصرار على الكذب - بالتعمى أو التجاهل أو الحجب - هو ما تمارسه السلطات السياسية على التيارات المعارضة ؟

هل نبالغ ، إذن ، إذا قلنا إن مثل هؤلاء المثقفين هم أخطر على حرية الإبداع والمبدعين من السجون والمعتقلات ، وأنهم يشاركون بنصيب وافر فى قهر الحرية وتكجيل الشعر وجرا إلى الظلام ؟





الكتابة والاستئناف

ضد ما هو قائم

حنا مينه

سورية

ترتبط الكتابة بالحرية ارتباطاً عضوياً . فعندما لا تكون حرية لا تكون كتابة ، لكن الكتابة ، في جميع المصور ، وفي أشدها قمعاً ، تجد حريتها المنشودة بأشكال كثيرة غير مباشرة ، وتقول قولها عن طريق الرمز ، الأسطورة ، الإسقاط ، التورية ، الإجمام ، أو على لسان الحيوان كما عند عبد الله بن المقفع ، في تاريخنا الأدبي العربي القديم ، أو في شكل ملتبس ، كما فعل الخطيئة ، عندما منته الخليفة عمر بن الخطاب من الهجاء ، فقال هذا البيت من الشعر ، حسبما تسعف الذاكرة :

دع للكسارم لا ترحل لبغيتها واقعد فإنيك أنت الطاعم الكاسي

ولم يستطع بعض نقاد زمانه ، أو بعض شراح شعره ، الوصول إلى قناعة يقينية ، في ما إذا كان الخطيئة يمدح أو يججو ، وهكذا وجد هذا الشاعر الهجاء ، طلباً للرزق أو ردعاً للمنكرة ، أن يفتتح ثغرة في جدار المنع الخلفي ، ويوصل قوله إلى المعنى به أولاً ، ثم إلى الرواة والرأي العام ثانياً ، دون أن يطاله العقاب . وفي وسعنا أن نجد أمثلة كثيرة مشابهة ، لهذا الاختراق للمنح ، في تاريخ الأداب العالية ، وفي أكثر الحقب دموية ويطشاً في هذا التاريخ .

إن سلطة الكتابة في تعارض دائم مع سلطة الحكم . هذه تريد إبقاء ما هو قائم ، بكل ظلمه وبيشاعته ، والكتابة تسعى إلى إزالة ما هو قائم ، وصولاً إلى ما يجب أن يقوم . لهذا فإن دور الكتابة هو الاستئناف دائماً ، وعدم الاستكانة ، عدم الرضى ، عدم الخضوع . والسلطة الحاكمة تتأذى من هذا التمرد عليها ، وهذا التحريك لسكونية استقرارها ، فتلجأ إلى تقييد الحريات ، وأولها حرية الكتابة ، مصدر التحريض ضد الكائن الفاسد ، نشداناً للتغيير وتسريعاً به ، كى يحل ما ينبغي أن يكون عمله ، وهو الأفضل ، بل ثمة ما هو أفضل منه

دائماً في صراع الأنظمة وتماقبتها منذ المشاعية البدائية ، ويفعل التناقضات في قلب وحدة الأشياء ، التي يؤدي تراكمها إلى تحول نوعي ، فيكون الانفجار الثوري الذي يذهب بالقديم ويأتي بالجديد ، وبعد ذلك يصبح الجديد قديماً ، فيكون النضال في سبيل جديد آخر . وهكذا تصبح متوالية التجديد متواصلة ، إلى أن تنتهي التناقضات التناحرية ، ويتم الانتقال من نظام اجتماعي إلى آخر انتقالاً متوافقاً والسيروية التاريخية ، حين تكون السلطة في المجتمع الاشتراكي على اتساق ، نظري وعمل ، مع هذه السيروية . وهذا ما يجري النقاش حوله في وقتنا الحاضر ، بعد أن تقوض بناء غط واحد من الاشتراكية في الاتحاد السوفيتي سابقاً ، وقُنع باب الحوار لتعرف الأخطاء التي أدت إلى تقوضه ، ومدى مطابقتها أو مفارقتها للنظرية الماركسية اللينينية ، بعيداً عن غوغائية الشائعات ، وتظيريات الحاقدين من مؤدجي الرأسمالية ، الذين يتنبأون بانتها التاريخ الاشتراكي ، وديمومة التاريخ الرأسمالي ، كي يزوروا ، ويستنبوا ، اليأس في نفوس المناضلين من أجل العدالة الاجتماعية ، حلم البشرية الأكثر ثورية ، ويتوصلوا ، عن طريق المغالطات الفلسفية والعلمية ، إلى إقناعنا بأبدية الرأسمالية ، هذه التي تنفجر ، وتستفجر أكثر ، الأزمات في حضن نظامها الاقتصادي والسياسي ، وهي إلى زوال ، مهما تطاولت مرحلة مكر التاريخ ، لأنه لو كان في وسع الرأسمالية أن تحل مشاكل العالم ، لما كان الفكر الاشتراكي ، ولما كانت الثورة الاشتراكية العظمى : ثورة أكتوبر .

تأسساً على هذا كله ، فإن الأدب المستأنف ، الواعي لدوره الاستثنائي ، لا بد أن يكون على تعارض مع السلطة الحاكمة التي يستأنف ضدها ، ولابد لهذه السلطة أن تقف ، بكل وسائلها القمعية ، ضد هذا الأدب ، وتالياً ضد هذه الكتابة ، فتسحب عنها الحرية . وفي حال كهذه ، وهي حال شبه مستمرة في المجتمع الطبقي ، ينبغي على الكتابة أن تنتزع حريتها ، وتحققها بوسائل شتى ، مع ملاحظة أن حالة منع الحرية ، وقمع الكتابة ، قد كانت موجودة في المجتمع الاشتراكي على النمط السوفيتي ، وقد كافح هذا الأدب ضد المنع والقمع كليهما ، ويكل مظاهرها ، ووسائلها ، وكان كفاحه أحد العوامل التي أدت إلى الإغيار الكبير ، وفي هذا عبرة لأيما سلطة قائمة ، في أي بلد مقموع ، لو أن مثل هذه السلطة تفيد من العبر ودروس التاريخ ، وهذا محال ، غالباً .

إن تجارب حياتي بوصفي كاتباً لا تخلو من أذى السلطة ، في عهد الانتداب الفرنسي ، والمعهد الوطني بعد الاستقلال ، وفترة الوحدة المصرية السورية أيضاً . ففي المعهد الفرنسي ، وبسبب مقال نشرته في (صوت الشعب) اللبنانية ، ضد مظالم المتدينين الفرنسيين ، ومعاردتهم للوطنيين السوريين العرب ، ضربت من قبل رقيب في الدرك الفرنسي يدعى (أبو حمدو) حتى قاربت الموت ، ودخلت السجن عدة مرات ، وفي العهد الوطني ، أعوام ٤٧ - ٤٨ - ١٩٤٩ ، لوحقت وسجنت ، عقاباً على كتاباتي الصحفية ضد الإقطاع عدة مرات أيضاً ، مع التعذيب المعروف في مثل هذه الأحوال ، وفي فترة الوحدة المصرية - السورية ، أعتبرت رابطة « الكتاب العرب » ، التي كنت من مؤسسيها ، خارجة على القانون ، فُسجن أعضاؤها ، أو تشترت في المنافي ، وبقيت في المنفى قرابة عشر سنوات ، قضيتها مشرداً بين أوروبا والصين ، والمفارقة أنني بكيت بعد هزيمة يونيو (حزيران) عام ١٩٦٧ ، وكنت في المجر ، إثر صماعي خطاب عبد الناصر حول هذه الهزيمة وإعلان استقالته من السلطة ، وعدت بعد ذلك مباشرة إلى وطني سورية ، ليلم لي الحزن والألم الشديدان ، عند إعلان موت عبد الناصر عام ١٩٧٠ ، مدركاً قبل ذلك ، في سنوات الغربة المريرة ، أنه كان هناك خطأ في الموقف من الوحدة ، وأثنى وسائر الكتاب السوريين والمصريين الذين سجنوا وعذبوا وماتوا وتشردوا دفعوا لمن هذا الخطأ ، وإن لم يشاركوا كتابة ضد هذه الوحدة ، بل أخذوا بجريرة سواهم .

بعد ذلك لم الاحق ولم أسجن ، ولم يمنع أي من كتيى أو رواياتى من النشر والتداول ، أو من الدخول إلى سورية حين انتقلت إلى التعاون مع « دار الآداب » الليتانية قبل ثمانية عشر عاماً ، فأعادت طبع جميع كتيى ورواياتى ، القديمة والجديدة ، والتي بلغ عددها ، حتى الآن ، سبعة كتب في النقد والدراسة ، وعشرين رواية . غير أن وزارة التربية السورية ، تكومت على فسحت اثنتين من رواياتى من مكتبات المدارس الإعدادية والثانوية ، هما (الثلج يأتي من النافذة) و (الياطر) ، وتلطفت فحذفت مقتباً من إحدى رواياتى (الشراع والمعاصفة) وقصة قصيرة عن حرب أكتوبر (تشرين) ، عنوانها (الرجل الذى أبطل مفعول الغنيلة) من كتاب الأدب العربى للشهادة الثانوية (البكالوريا) دون إيداء الأميباب ، أو لسبب مزاجى احتشالى لا أعرفه ، وكل ذلك حرصاً من هذه الوزارة على ألا يطلع طلابها على كتيى ، لكن النتيجة كانت عكس ما أرادت ، فقد أثبت هؤلاء الطلاب أنهم فى مادة المطالعة أكثر تقدماً من وزارتهم الموقرة التى لا تطلع أصلاً ! كما أن الرقابة على الكتب ، فى هذا القطر العربى أو ذاك ، تمتع - دون أسباب دائماً ! - بعض كتيى ورواياتى من الدخول والتداول فى أراضيها .

لقد قال القاص والمسرعى الكبير المرحوم يوسف إدريس يوماً : « الحرية الموجودة فى الوطن العربى كله لا تكفى لكاتب عربى واحد ! » وكان على صواب ، ففى البلدان العربية تقفن حرية الكتابة ، بلزائع مختلفة ، وتقطر بالقطارة ، وتمنع بعض الكتب ، حتى التراثية منها ، حرصاً على الأخلاق (١) ، ويواجه الكتاب العرب ، فى كل الأجناس الأدبية التى يلدحون فيها ، بمناطق عمرة ، عليهم ألا يقربوها ، وهم لا يقربونها بمنع وزجر من الشرطى الذى فى رأس كل منهم ، أى أن الرقابة الخارجية تتحول إلى رقابة داخلية ، ذاتية ، وهى أسوأ أنواع الرقابات ، وأشدها وطأة على الكاتب ، ولم تتخلق دفعة واحدة ، إنما بالتدريج ، فأسلوب التبعين الذان هذا مدروس بعناية ، ومقسط تقسيماً مريحاً ، ويكون على شكل جرحات ، بينها فواصل زمنية ، حتى يسهل بلعها من جهة ، والتأكد من مفعولها وتأثيرها من جهة أخرى .

فى المقابل ، هناك الترهيب والترغيب ، وهذا الأخير أكثر خبثاً وأشد مكرراً ، ونقوم به مصحف ومجلات عربية تصدر داخل الوطن العربى وخارجه ، وكذلك مراكز الأبحاث الأجنبية المشبوهة ، فهى تنشر المائدة المكتوبة مهما تكن مضادة لتوجهاتها ، وتدفع مقابلها مكافأة مغرية ، وبالدولار أو القطع النادر ، فإذا بلغ الكاتب العربى ، أو الأستاذ الجامعى العربى ، الطعم ، وأدمن على مثل هذه المكافآت النقدية ، يبدأ جذب الحيط ، وتعود شجرة معاوية إلى شغلها فى الدماء المعروف ، بين إرضاء وشد ، إلى أن يتم اصطيد الكاتب بصنارة الرفاه الموقت ، الذى صار إليه هو المحروم من الرعاية والعناية ، والعاجز عن تأمين رزقه عن طريق كتيه ، ما دام أفضل كتاب عربى ، مؤلف أو مترجم ، لا يطبع أكثر من خمسة آلاف نسخة ، تبقى أكثر من عامين حتى تنفذ ، رغم أن تعداد السكان العرب يبلغ حالياً المئتين مليون نسمة ، معدل الأمية بينهم يصل إلى ستين بالمئة ، والطبقات الثرية لا تطلع ، لأن للمطالعة جانبين : تروى وحضارى . وقد سئل الكاتب السوفيتى إيليا إهرنبروج ، عما فعله الكتاب السوفيت خلال ربع قرن من قيام الاتحاد السوفيتى ، فقال : « لقد رينا جيلاً من القراء » .

مع هذا الترهيب والترغيب ، فى أشكالها وألوانها المختلفة ، وعبر مسارب ناعمة وملساء كجمل الأفعى ، هناك ، فى الوطن العربى ، كتاب وأساتذة جامعات كبار ، لم يؤخذوا باللعبة الحريالوية ، واستمعوا على

التدجين والاستيعاب ، وتقبلوا إسفنجة الحل وهم على صلبان حرامتهم وكفاحهم في سبيل غد أفضل ، لوطنهم وشعبهم ، لكن هؤلاء في القلة ، أما الأكثرية فقد خربت دواوينها الدموية . ولا تزال المعركة على المتخفين العرب ومن حولهم قائمة ، بقية اقتصادهم ، واستزلامهم ، أو على الأقل تحييدهم ، فإذا لم يدحوا لا يتقلدون ، وهذا في ذاته مكسب ، والقائصون واضبون به ، أو متحولون عنه إلى العصا والجزرة ، فمن لم تنفع به هذه ، قد تنفع به تلك .

هذه التنويعات الأسلوبية للاحتواء أو القمع ، تدخل موضوع الكتابة والحرية من باب الخلفى ، فالحرية لا تثمر إبداعاً ، إذا لم تتوفر لها وسائل ممارستها ، وهذه الوسائل مشروطة الآن ، أكثر من السابق ، بسبب من تسلع الكتاب تسليماً كاملاً مع « اقتصاد السوق » بعد انبهار الاتحاد السوفيتى ودول أوروبا الشرقية سابقاً ، وانعدام الدافع لدى الدولة الرأسمالية والكتاب معاً ، في اختراق جدار الصوت . الدولة الرأسمالية ، في حربها الباردة التي كانت ، اندفعت بعد الحرب العالمية الثانية إلى تخفيض حصة رب العمل من القيمة المضافة ، وترك قسم منها للعامل ، تقادياً للانفجار ، والعمال في البلدان الرأسمالية الذين ترفهوا بارتفاع حصتهم من هذه القيمة ، تدن نضالهم التقاى إلى المستوى الأكثر انخفاضاً منذ أواخر القرن التاسع عشر وإلى ثلاثينيات القرن العشرين ، وما دامت الحرب الباردة قد انتهت ، والاتحاد السوفيتى قد انهار ، والطبقة العاملة الغربية بلا سند ، فإن الدولة الرأسمالية ، في ترتيبات النظام العالمى الجديد ، الأمريكى قيادة ، لم تعد بحاجة ماسة كالسابق إلى ترضية عاملها وتزويدهم ، وهكذا تصبح قوة عملهم المعروضة أبخس ثمناً ، وتصبح السلعة ، اقتصادية كانت أو ثقافية ، أبخس ثمناً أيضاً ، ووسائل إنتاجها أو ممارستها ، نسبة إلى الحرية المتورمة ، أقل « انوجداداً » ، وماذا تنفع الحرية العامل إذا لم يكن هناك عمل ؟ وماذا يفعل الكاتب بحريته إذا كانت سلعته لا تجد من يشتريها ؟ إنه الركود ، مرة أخرى ، يستعمل في كثرة العرض وقلة الطلب ، وإنه استمراء النهب الرأسمالى للعالم الثالث وبلداته الفقيرة ، وبينها بلدان انحطت بفقرها إلى درجة الجوع ، لا في أفريقيا وحدها ، بل في السودان معها ، وهو دولة عربية .

ينتج من هذا أن حرية الكاتب وحدها لا تكفى . الكاتب صاحب سلعة كتابية ، فإذا لم تتوفر وسائل إنتاجها ، وتالياً تصريفها ، تنقض هذه الحرية في حال توفرها ، فكيف الحال إذا لم تكن متوفرة أصلاً ؟ إننا ، من هذه الناحية ، أمام أزمة ، هي انعكاس لأزمة المركز الرأسمالى المتبوع ، على العالم الفقير التابع . إذن لا بد للكاتب ، في الغرب الرأسمالى بدرجة أصغر ، وفي العالم الثالث بدرجة أكبر ، من النضال على جبهتين : جبهة النزاع الحرية اللازمة للكتابة ، وجبهة تسويق هذه الكتابة ، بعد أن تسلعت كلياً الآن . وفي وضع مأزوم كهذا ، سيد الكاتب العربى ، والفنان العربى ، في العقود المقبلة ، نفسه في مأزق ، يضطر معه إلى مزيد من الإذعان ، وكذلك إلى مزيد من النضال ، لإرساء دعائم مجتمع مدنى ، عقلانى ، ديمقراطى ، متاح فيه الحريات ، ويستعد عصر النهضة التنويرى ، الضرورى لنا بوصفنا عرباً ، يواجهون انحداراً لا بد من العمل لإيقافه ، أو تقصير مدته ، انتظاراً للصعود ، ومعه امتلاك القوة ، سلاحاً واقتصاداً وانفراجاً اجتماعياً ، على أساس التعددية السياسية ، واعتماد الحوار لغة في أرجح مداها ، والحرية ميلاً في أعظم مدلولاتها .

قال بابلو نيرودا : « أشهد أننى عشت » . وأقول معه : أشهد أننى عشت أيضاً ، وأننى وجدت في هذا العيش ، الجميل والقيح ، أن الحرية أثمن من الحبز ، وإن الإبداع لا يستوى دون حرية ، وإن الوطن لا يكون وطناً بغير

مبدعيه ، فقد خفف جان بول سارتر ، في خروء احتدام القتال إبان الثورة الجزائرية ، بين التأثيرين الجزائريين والمستعمرين الفرنسيين : « علونا في الجزائر ! » . وكان شارل ديغول رئيساً للجمهورية الفرنسية ، فطالبه المتطرفون الفرنسيون باعتقال سارتر ، وأجابهم ديغول بحسم : « وهل اعتقل فرنسا كلها ؟ ! » ، ذلك أن سارتر ، الكاتب والفيلسوف الفرنسي المبدع ، كان فرنسا كلها ، يمثل ما هو نجيب محفوظ مصر كلها اليوم ، ويمثل ما هم الكتاب المبدعون في الوطن العربي ، هم كل الوطن العربي ، حاضراً ومستقبلاً .



قراءة نقدية
لكتاب « قراءة في التراث النقلي »
نصر حامد أبو زيد

رواية يوسف المحميد
(مشاة لا ظهيرة لها)
محمد كشيك

المجموعة القصصية
لأدوار الخراط (أمواج الليالي)
السيد فاروق رزق

• اقرأ

في متابعات العدد القادم :

فصول
مجموعة قصصية



لا حرية لكاتب .. في مجتمع غير حر

خيرى شلبى
مصر

كنت دائما أبدا مضطرا لإخفاء الكتاب حتى لا يتعرض - وأتعرض معه - لعندوان جسيم . فرغم أن أبى هو الذى لفت نظري لقراءة كتب الأدب لتحسين أسلوبى فى دروس الإنشاء وللارتقاء بذوقى الأدبى ، كما نصحنى بأن أخصص كشكولا أنقل فيه ما أعجبنى من العبارات والفقرات والأفكار وألخص ما قرأت من كتب الأدب ، ورغم أن مكتبته الأدبية كانت هى المهد الأول والأساس الذى نمت فى ظله هوايى لقراءة الأدب . فإنه - أبى - هو الذى انقلب على ضد هذه العادة وبات أول من يحارب كل كتاب خارج كتب المنهج الدراسى . فالويل لى كل الويل إذا ضُبط معى كتاب مزوق الغلاف حتى وإن كان مدرسيا ، خاصة إذا كان الكتاب رواية أو مجموعة قصص أو ديوان شعر . عذره فى ذلك أن هذه الكتب هى التى تعطلنى عن المذاكرة ، وتفتح ذهنى على ما يجب ألا أعرفه فى هذه السن المبكرة إذ إن هناك أشياء إذا ألم بها الإنسان فى صغره ثقلت عليه وأفسدت مزاجه وأصابته توازنه العقل بالحلل !! ..

فى البداية ، كانت هذه مجرد نصائح يلقىها أبى على كلى لاحظ استغراقى فى قراءة بعض الكتب التى تحوينا مكتبته الصغيرة ، والتى تهرأت من كثرة ما قلب فيها وأعارها لصحابه . لكنها - النصائح - تحولت إلى حرب حقيقية ضد الكتاب الأدبى بوجه عام ، حينما حالفنى سوء الحظ بالرسوب فى امتحان السنة الثانية بمعهد المعلمين العام . كان يوما عصيبا يوم بلغت النتيجة : فى سورة الغضب العارمة اندفع يجرى نحو الداخل فظنته يبحث عن سكين يذبحنى بها ، وكما كانت دهشة عظيمة حين رأيته يفتح الدولاب الغائض فى الحائط ، ويتزعم منه أكراما من الكتب الثمينة الحميمة التى اشترها بحر ماله وأنفق فى الاستمتاع بقراءتها معظم سنى عمره : روايات تاريخ الإسلام لجورجى زيدان ، مسرحيات شوقي ، مجلة أبو اللو ، مجلة الرسالة ، ومجلة الهلال ، ومجلة المقتطف ، كتب المنفلوطى بعبراته ونظراته ، عبقریات العقاد ، ألف ليلة وليلة ، السيرة الهلالية وسيرة عترة وسيرة حمزة

البهلوان ، البيان والتبيين والبخلاء للجاحظ ومقدمة ابن خلدون وأدب الدنيا والدين للحسن البصري ، وغيرها من الكتب التي طالما عشقت رائحة ورقها العتيق الضارب إلى الصفرة وحروفها الحادة التقاطيع وبروايز تفصل بين المتن والأطماش وطريقة صف الحروف بأشكال هرمية مقلوبة . كُوم كل ذلك في حوش الدار وهويلهت ويتعثر في قبليه الخشبي ، ثم — بكل بساطة — أشعل فيه النار وهو يذئ : « مالي ! أحد شريكى ؟ ! أحرق مالي وعمري والسبب هذا الوغد السافل الذي لم يقلد كفاحي من أجل تعليمه ! ضياع الكتب وإن كانت عزيزة أفضل من ضياع ابن ولو كان يلبدا ساقطا ! » .

صحيح أن أبى قد أشعل النار بطريقة فنية بأربعة أمدت اللهب قبل أن يتعدى كتابين أو ثلاثة من الكتب المتهترئة . وصحيح أيضا أنه استجاب لمن أبعده عن النار ليقوموا بإطفائها ، بل الطريف أنه صرخ فيهم حينما حاولوا إطفاءها بلماه ونصحهم باستخدام التراب ليسهل تنفيض الكتب الناجية . . إلا أن المشهد في حد ذاته كان مروعاً ، وكان كتيلا يوضع للتأريس بين وبين الكتب الأدبية طوال سنى الدراسة على الأقل ؛ لكنني تعلمت طرائق كثيرة لإخفاء الكتاب الأذى عن الأعين . العقدة كلها كانت في غلاف الكتاب ذى التزيين المبتذلة ، فكان لا يبد من تغليفه وتغليف الكتب كلها بورق الجرائد . عل أن سمعة الكتاب الأذى قد ساحت نعلما في بلدنا حينما فشل ثلاثة من أبنائنا في الدراسة فشلا ذريعا ، وقد تصادف أن ثلاثهم كانوا من هولة قراءة القصص والروايات والأشعار وكتبت على رأسهم . كنا سببا في أن الآباء في بلدنا قد حرما على أبنائهم قراءة مثل هذه الكتب ؛ إلا أن هذا التحريم — شأن كل تحريم — كان أكبر حافز للأبناء على البحث عن مثل هذه الكتب لمعرفة أسرارها ولماذا هي تشغل الطلاب عن دروسه . ففي الشهور الطويلة التي مكنتها في بلدنا بعد الفشل الدراسي كنت لا أكف عن إعارة واستعارة الكتب الأدبية ؛ بل بفضل هذه الكتب كنت أتعرف كل يوم على أصدقاء جلد سرعان ما أشعر نوحهم بالألفة والحميمية ؛ إذ كنا جميعا نلارس هولية عجية سيئة السمعة .

حقيقة الأمر بالنسبة لي عل وجه التحديد كنت قد أصبحت ممن تتطلى عليهم عبارة : « الذين أدركتهم حُرقة الأدب » . وللعلم فإنها بضم الحاء لا بكسرهما كما هو شائع . ومعناها أن الأدب يضرف الإنسان عن كل شىء ما عداه ، فينس الإنسان أمور حياته لأنه يكون قد انصرف باهتمامه عن المسار العمل الذى يحى منه الرزق ؛ إلا أن العامة كسروا حرف الحاء فحولوا الأدب إلى حرفة قرينة للبؤس والشقاء فلم يذهبوا بعيدا عن الحقيقة . والحقيقة أنى كنت قد وقعت أسيرا لسحر الكتابة الأدبية ، فكنت قصة حب تنتهى بمأساة ، حافلة بلاسيا ويبدان وذات الحد الأسيل وأرخى الليل سدوله . . إلخ ، وحافلة أيضا بكل ما انتقيت من الجمل والعبارات الكبيرة التى دونتها من قبل فى الكشكول الأثير الذى أوصى به أبى ذات يوم فكان بمثابة العقد الرسمى الذى تم إبرامه بينى وبين الأدب ولم أعد أمك الحق فى فسحه . ثم إتني بكل جرأة حسدن عليها الكثيرون من زملاء المههد الدراسي قررت طبع هذه القصة فى كتاب ؛ ونفقت حينئى عن فكرة طيبة ؛ طبعت بمجموعة إيصالات باسم القصة ويسمى صرت أوزعها مقابل ستة قروش للإيصال ؛ وحينما قدمت دفتر الإيصالات للأستاذ محمد محمود الحوفى مدرس اللغة العربية أعجبته فكرة بيع الكتب قبل طبعه فأتزع لنفسه إيصالا ونفقت جنبها كاملا على سبيل التشجيع ؛ وهكذا فعل جميع أساتئتي فى المههد فاقتضى بهم الزملاء . بهذا جمعت المبلغ المطلوب للمطبعة فى ظرف شهر واحد . ويوم استلامى لفظة (المأساة الخالدة) وتوزيعها فى فناء المههد عل كل من يقدم إيصالا ، كان يوما عظيما بحق ، لا يذانيه فى عمق الفرحة إلا رؤية اسمى مطبوعا بالمطبعة على غلاف كتاب . لكن هذه الفرحة أصيبت بالتسمم الفاجئ الذى أتاني فى العام نفسه فصلت من المههد الدراسي فاختمت الفرحة بالعار والفضيحة وبدأت فى حياتى مرحلة من اللذ والمهانة كانت كلما عمقت حركت فى صدى دوافع

الكتابة ، فصرت أكتب هذيانا أدبيا مبها غامضا لا هو بالشعر ولا بالقصة ولا بالمقالة ، وإن تمثلت فيه كل هذه الأجناس الأدبية .

على أن عملية إخفاء الكتاب الأدبي بدمه في غلاف تنكري كان أسهل من عملية إخفاء الصفحات إلى أكبتها ، خاصة أن كل أوراقى وأشيايى الخاصة أصبحت مستباحة ، حيث كان أبى مغرما بالبحث فيها عن خطابات غرامية أو أية وثائق تفسر له سر فشل الدراسى رغم ما اشتهرت به من نبوغ . جربت الكتابة في كراسة مدرسية قديمة يمكن إخفاؤها بين مثيلاتها المهملة . ولكن إحساسى بأنى أمارس فى الخفاء شيئا محرما كان يكلىنى ويقض على قلبى فيتوقف رأسى عن العمل ويتشج القلم بين أصابعى المرتعشة . إن المحنة تمنعنى بمشاعر كثيرة متضاربة أريد أن أعبر عنها . فى ذهنى شخص مجهول لكنه مائل ويتعين على أن أشكوله عمق محنتى ، أن أوضح له حقيقة الأمر ، كيف أن مسألة فشل الدراسى أكبر وأعمق من أن تسبب فيها قراءة كتب أدبية ؛ إنما الأسباب كثيرة جدا ؛ ولكى أوضحها على حقيقتها لابد من ذكر أبى وأمى وإخوتى وأساتذتى وجيرانى وزملائى وثورة يوليو والحكومة والناس أجمعين ؛ ثمة نواقص لا حصر لها فى كل هؤلاء انعكست على وضعى ونفسي . . . إلا أن الوجه المجهول المائل أمامى بملامح مظلمة يبدو قاسيا ملولا وغير مستعد للاستماع لشكواى ، بل إنه رافض لها منذ البداية وليس مستعدا لتصديق عبارة واحدة مما سأذكره . أشعر أنى أريد أن ألعنه هو الآخر وأصرخ فى وجهه مصحرا بأنه يكتم أنفاسى ، يخنقنى ، ولكن ، أنى أن أفعل ذلك وكيف ؟ ! . .

حينئذ اكتشفت أن الشعر ليس فى حاجة إلى تدوين على الورق إلا ريشا ينتهى نظمه . وهكذا رحت أنظم مقطوعات شعرية ، بعضها بالفصحى وبعضها بالعامية أعبر فيها عن ضيقى بالحياة فى هذا المجتمع الظالم الغشوم ، وثورق على كل آلياته ومعتقداته ، على فقره وجهله وتحلفه ، على طبيته وبلالته ؛ وكنت مفتونا بأبى القاسم الشايق فى الفصحى وبيرم التونسي فى العامية ؛ فجاءت مقطوعاتى إما متضجرات خطابية زائقة أو نفثات يأس ساخرة هائلة عمرورة . ما تكاد المقطوعة تنتهى حتى تكون قد سجلت فى رأسى فامزق أوراقها إربا .

العجيب أن لعنة الكتاب صاحبتنى فى كل مكان ذهبت إليه أبحث فيه عن عمل ؛ إذ ما يكاد صاحب العمل يرى الكتاب فى يدى أو بارزاً فى جيبى حتى ينظر لى فى كثير من عدم الثقة فى أن أكون شخصا عمليا . بعضهم كان يعتبر بلباقة ، بعضهم كان يقبل إلحاقى بعمل لديه بشرط أن أدخل بالى من عملى . الوحيد الذى أبدى إعجابه بكونى من هواة القراءة كان هو الأستاذ « هيب » بمركز قلين حينما قدمنى له أبى لكى أعمل كاتباً فى مكتبه ؛ ذلك أن الأستاذ وهيب هو الآخر من هواة القراءة . فى أول يوم دخلت مكتبه فوجئت بأجراج المكتب مكتظة بأعداد كبيرة من سلسلة الكتاب الذهبى . وحينما قامت الألفة بينى وبينه أخبرته أننى من هواة الكتابة الأدبية ، كان لحظتها يقبل فى عدد من مجلة « الرسالة الجديدة » التى كانت تصدر عن دار التحرير للطبع والنشر ويرأس تحريرها يوسف السباعى وتلقى رواجاً منقطع النظير لم تحظ به مجلة أدبية فى سنوات الثورة . . . فإذا بالأستاذ يرفع رأسه عن الصفحات وقد اصططب وجهه بلون الدم وتضاربت فوقه معانى من النعشة والفرح والاستنكار ، ثم فتح درجا مغلقة وسحب منه كراسة أنيقة رماها أمامى قائلاً بنبرة ساخنة : « اقرأ هذه الكراسة » . رفعت غلافها فوقع بصرى على عنوان مكتوب بخط أنيق كبير : (الباحث عن عقل) قصة بقلم وهيب نصيف المحامى . عكفت على القصة فقرأتها فى ليلة كاملة ، سحرنى أسلوبها الرشيق العميق والنكهة الرومانسية الطازجة ، إذ تحكى قصة علم شاب كان يعيش الأدب ويود الالتحاق بكلية الآداب ليدرس الأدب

تجهيدا للاشتغال به في قابل الأيام ، لكنه لقي معارضة شديدة من أهله الذين استنكروا هذه الحنية ، وتحت ضغط من أبيه الكهل اضطر إلى دخول كلية الحقوق ليحقق رغبة أبيه في أن يكون محاميا ؛ وكان في ظنه أنه يستطيع الجمع بين المحاماة والأدب ، إلا أنه منذ اشتغل بالمحاماة لم يجد وقتا لقراءة الأدب أو كتابته ، كما أن البيئة المحيطة به لم تساعد على تنمية هوايته ؛ وقد راح يرسل المجلات الأدبية والصفحات الثقافية أملا في نشر بعض ما يكتبه لكن البريد كان يجيب ظنه في كل مرة ؛ إلى أن تلقى خطابا من أحد كبار الكتاب الصحفيين يبلغه فيه بكل رقة أن الاشتغال بالأدب يقتضى التواجد باستمرار في القاهرة ، أما أن يبقى الكاتب في الأقاليم ويطلع في النشر والشهرة فهذا مستحيل ؛ وهكذا راح الكاتب الناشئ يحاول التوفيق بين هوايته وعمله ويشتغل فلم يوفق بأى درجة ؛ في الوقت نفسه كان من المستحيل أن ينسى هوايته أو أن يغامر بترك مكتبه الوليد والرحيل إلى القاهرة فأصبح على مشارف الجنون .

لم تكن القصة تقل عن مستوى ما ينشر ، لكن الأستاذ قابل إعجابه هذا بفنور شديد ، ثم عاجلني بالضربة القاضية حينما أخبرني أنه سافر بالفعل إلى القاهرة عمالا لا الالتحاق بعمل صحفي ، وبواسطة أحد أقرابه المرموقين تمكن من الالتحاق بإحدى الجرائد لكنه لم يطلق البقاء فيها بضعة أشهر نظرا لسيطرة أخلاق العبيد وفنون الزيف والنصب والاحتيال بصورة أفقدته الاحترام للكلمة المطبوعة ، ففقد حماسه للقراءة والكتابة وقرر الانتباه لعمله قبل أن يروح ضحية للأوهام . كانت للمرارة واضحة في نبرات صوته وهو ينصحنى بأن أكون واقعيا في طموحاتي وأحلامي ، أى - بكل بساطة - أنسى هواية الأدب هذه لأنها تورد الإنسان موارد التهلكة في مجتمع لا يعترف بالحرريات .

قصة الأستاذ عيب لم تكن وحدها المؤثرة في زمن الصبا في محيط بلدتي في شمال الدلتا ؛ إنما هناك قصة أخرى يظلمها صديق الصبا « إسحاق إبراهيم قلادة » ابن قرينتي الذي كان طالبا في السنة الرابعة الثانوية ، التي كانت تمنح شهادة في ذلك الزمان اسمها الثقافة .

كان إسحاق نائبة في الأدب يكتب القصة القصيرة والطويلة ، يرسمها زميل له في السنة الدراسية نفسها في مدرسة طنطا الثانوية اسمه « أحمد إبراهيم حجازي » - وسام الكاريكاتير الكبير المعروف حاليا باسم حجازي - وكلاهما كان يحلم بالوصول إلى القاهرة لاحتراف الفن ، وكلاهما كان جديرا بهذا الحلم . وكنت طالبا بالسنة الأولى بمعهد المعلمين العام حين أعارني إسحاق قصته الطويلة (عودة سجين) مشطوبة في نوبة صغرية ، وقد رسم حجازي كل شخصها بالقلم الفحم على صفحتين متقابلتين . أذهمتني القصة مبنى ومعنى وأسلوبا ورسما ؛ ولم أكن قد اكتشفت يوسف إدريس ولا مدرسته القصصية بعد وإن كنت تعرفت على جيلورها الأصلية في بعض قصص قرأتها ليحيى حتى في سلسلة « اقرأ » في مكتبة أبي . كانت قصة (عودة سجين) شيئا جديدا بحق ، للرجة أنني بعد أن تعرفت على أساطين المدرسة القصصية الجديدة خيل لي أنهم يقلدون إسحاق تقليدا ساذجا . كنت أتوقع أن يصبح إسحاق بعد شهور قليلة أحد كبار الكتاب في مصر . ولقد تأكد هذا التوقع حينما صحوحت ذات يوم على ما يشبه المحزنة في بيت جارتنا العزيز إبراهيم قلادة ، فلما بحثنا عن السبب علمنا أن إسحاق قد اصططب بصديقه حجازي وانطلقا إلى القاهرة لاقتحام الحياة الأدبية وفرض فيها . وبيتنا حاول المستيريون من أهل بلدتنا إقناع عم إبراهيم بأن مستقبلا عظيما ينتظر ابنه إسحاق ، فقد كان يرحمه الله مقتنعا بأن مستقبل ابنه لن يكون إلا في استكمال الدراسة حتى نهاية الشوط كما فعل إخوته . إلا أننا فوجئنا بعودة إسحاق

إلى القرية بعد بضعة أشهر ، نزولا على رغبة أبيه المشددة ؛ وقد علمت منه أن رسوم صديقه حجازي قد لاقت قبولا حسنا وأنها رشحتة للالتحاق بمجلة تحت التأسيس اسمها (صباح الخير) . يومذاك مشيتا على شاطئ المصرف نمارس هواية الحديث في الأدب ، حيث علمت من إسحاق أن عملية نشر القصص في صحف القاهرة مسألة في غاية الصعوبة ، خاصة إذا كانت قصصا تتميز بالجدة والابتكار في الشكل والأسلوب ، وإن فرض فوق أدبي جديد يختلف عن الذوق السائد المسيطر مسألة لا يستطيعها إلا مناضل متفرغ ذو علاقات قوية ودخل مادي من جهة أخرى يتفق منه على حياته وكتبته !! . . ترى هل انتفع إسحاق بهذه المقولة اقتناعا جازما باترا فقطع

الأمل نهائيا في اختيار صحتها ؟ يبدو هذا ، فلقد اغتصى إسحاق اختفاء ثلما من عالم الكتابة ؛ ومرت سنوات طويلة قبل أن يبلغني أنه التحق بوظيفة في أحد مصانع الغزل والنسيج بالحلقة الكبرى . ولسوف تظل قصة تطبيقه للكتابة لغزا عبرا ؛ فإن مقتنع بموهبته الكبيرة لكن غير مقتنع بأن يتنازل الإنسان عن طموحه وحلمه لدى أول صدام له مع صخرة الواقع الأليم . على أن الاحتمال الذي أرجحه هو أن إسحاق انشغل لرغبة « العائلة » بأن يشرف شغله وينفذ مستقبله من الضياع قبل أن تحمره حرفة الأدب التي أدركته مبكرا وأياسته مبكرا .

سؤال أكبر ما برح يلح على باستمرار كليما تذكرت صديقا من أصدقاء صباي الموهوبين في كتابة القصة ، ولكم اعترضوا في أول الشوط ، مثل إسحاق إبراهيم قلادة وعباس محمد عباس ويكر رشوان وغيرهم . السؤال هو : ما سر هذه المفارقة الواضحة الفادحة في تركيبة المجتمع المصري ؟ بمعنى أنه يجتمع بقدر الفن والفن القصصي على وجه التحديد ولكنه في الوقت نفسه يحيط أبناءه الموهوبين فيه ، يمجزهم عن الاستمرار بل يقاومهم أحيانا بهدف القضاء على مواهبهم للرجة أن الأب ينهى ابنه عن شغل نفسه بمثل هذه الترهات ؟ !

ربما كان من المقيّد إيراد شهادة واحد من مؤسسي فن الرواية العربية في مصر هو الأستاذ « عادل كامل » المحامي ، الذي ألف روايتين في أوائل الأربعينيات هما (ملهم الأكبر) و (ملك من شعاع) ، إضافة إلى مسرحية (ويك عتر) فكان أكبر ند منافس لنجيب محفوظ ، حقق مستوى فنيا لا يزال حتى الآن عاليا ، لكنه فاجأ الجميع باعتزال الكتابة الأدبية نهائيا . وأذكر أنني ذهبت إليه في أواسط الستينيات لأجري معه تحقيقا صحفيا حول هذا الموقف الغامض ؛ فرفض النشر ووافق على أن يحدّثني حديثا شخصيا ؛ قال لي : افرض أنك طبيب بارع تطوع بالذهاب إلى مريض كي يعالجه فإذا بالمريض نفسه غير مرحب بالعلاج أصلا وغير راغب في اتباع نصائحك !! فماذا يكون موقفك ؟ ! بعبارة أخرى : أنت عام كبير وأملك منهم برى اجتمعت عليه الألفة للمفقة لتلف حبل المشقة حول عنقه قطوعت أنت بالذفاعة عنه لكنه لا يريد أن يساعدك أو يستمع إليك أوحى بصداك فماذا يكون موقفك ؟ ! قلت : ماذا تعني بالضبط ؟ قال : هذا موقفى بالضبط : الجمهور المصري القارئ لا يتمتع بأية حرية تجعل موقفه من القراءة إيجابيا لا حرية التفكير ولا حرية التعبير ولا حرية الاعتقاد ! كما أنه مكبل بعشرات القيود تجعله مجرد قارئ سلبي يبحث عن التسلية الفارغة ! ومن يريد الاستمرار في كتابة الأدب لا بد أن يكون قديسا وشهيدا ولست بهذا الرجل ! إن الزهور لا تثبت في الصحراء ! والمجتمع المصري المتخلف سوف يحكم بالموث على كل عقلية نبوة !!

بعد مضي هذه السنوات الطويلة ، إذا تأملنا الواقع المصري الراهن وجدنا أنه رغم ازدياد عدد المتعلمين في البلاد عن تلكهم الجامعات في نهر الحيلة كل عام ؛ فإن الأدب لا يلقى رواجاً ، وأكبر كاتب في البلاد لا يزيد

عدد النسخ الموزعة من لى عمل له عن بضعة آلاف ، الأمر الذى لم يمكن أديباً مصرياً عالمياً كبيراً كنجيب محفوظ من أن يعيش من ريع كتبه كما يحدث لأصغر كاتب فى أوروبا . ولولا الصحافة بالنسبة لتوفير الحكيم ويرم التنسى وفؤاد حداد وصلاح جاهين ويوسف إدريس وسعد مكاوى والخميسى وكامل الشناوى ؛ والجامعة بالنسبة لعه حسين وزكى نجيب محمود ، والوظيفة الحكومية بالنسبة لىحى حقى ونجيب محفوظ ، لملأوا جميعاً من الجوع . وحتى العقاد بوصفه كاتباً سياسياً وإسلامياً واسع الجمهور لا نستطيع الزعم بأنه كان يعيش من ريع كتبه ؛ لأن الدخل الرئيس الذى اعتمد عليه فى حياته كان يأتيه من العمل فى الصحف . ولم يحقق الأدب وحده « نجومية » لى كاتب على الإطلاق ، إنما حققتها لهم الصحافة .



ذلك ، فى الواقع ، ما أسميه القمع المجتمعى ، بمعنى أنه يصادر طموحات الأدباء ، يقف — بقوانينه وتقاليده وموروثاته — حاجلاً دون انطلاق مواهبهم ، وقلياً يفلت من هذا الحصار أحد ، إلا أن يكون صاحب ظرف خاص يساعده على التفاض والنمو .

هل أن التأمل فى تركيبة المجتمع المصرى قد يعطينا الجواب عن السؤال السابق . فمن يفهم تركيبة هذا المجتمع بترائه الشفاهى والمدون على السواء ، يدرك إلى أى حد هو مجتمع ولوع بفن الحكى وتأليف القصص والملاحم ؛ ولهذا دخل إليه القرآن الكريم من هذه الزاوية مستخدماً الأسلوب المحبب لدى هؤلاء العباد . وكانت السير الشعبية كالحلالية وعتره والوزير سالم والملوك سيف وحزمة البهلوان والظاهر بيبرس وذات الهمة ، إضافة إلى كتاب « ألف ليلة وليلة » ، هى المصدر الوحيد للتثقيف والإعلام فى جميع القرى المصرية . ومن حسن حظى أن تربت على هذا الأعمال فى وقت مبكر جداً ، فزهوت بها بوصفها فناً مصرياً يندأب غرورى الوطنى فى ذلك الزمان ؛ إذ من الملاحظات البديية أن كتاب « ألف ليلة وليلة » وكل هذه السير الشعبية هى جميعاً ؛ إن لم تكن تأليفاً مصرياً خالصاً فإنها على الأقل نضجت فى العقليية المصرية ووصلت إلى أشكائها النهائية فى المطابع المصرية . ليس ذلك من قبيل التخمين أو التعصب القطرى إنما هو واقع ملموس لكل ذى فؤاد ؛ حيث لا يخطئ الحس نبذة اللسان المصرى للمتخضر الزرب والملهجة المصرية المشرقة السلسة والخيال المصرى الحبيب والنكتة المصرية اللامحة .

فما سر هذا الفصام الحاد بين الواقع والتاريخ ؟ أقول إن طريقة التعليم على النسخ الأوروبية الغربى هى التى فصلت بين الأجيال وبين تراثها ، غربت وجدانياً الإنسان الطيب ، عطلته عن الإرسال والاستقبال الحلالين إذ أوقعت فى بلبلة ذهنية ، حتى بات المتعلمون ينظرون إلى التراث العربى الوجدانى نظرة ازدراء واستعلاء وصسته بالتخلف . على أن مصدر البلوى كلها يكمن فى الطبقة المتوسطة المصرية فى جناحيها التجارى والصناعى ، التى تحاول باستمرار تقليد التيارات الوافدة وه التشتاق ؛ بأنيال البذخ والموضات والضلالات الغازية ؛ وإنك لا تجد بين أبناء الأسمر المتخضره بالفعل من هو أحرص من أبناء هذا الجناح من الطبقة المتوسطة المصرية على ارتداء أربطة العنق والبزوت المقرطة الأنيقة ، والطرقات ، واستخدام الأجهزة والجري وراء اللهو الفارغ ؛ وتشجيع أحط أنواع الفنون التى تسرى عنهم وتتفق مع عقولهم الفارغة — عادة — من المحتوى الثقافى والقومى بوجه خاص . . فى حين كان أبناء الطبقة المتوسطة الزراعية هم الدرع الواقى باستمرار من جنود فى الجيش إلى جنود فى كل الميادين ؛ هم الذين حفظوا مصر كيائها الدينى والثقافى والفنى والسياسى ؛ يكفى أن تسما وتسعين فى المائة

من رجالات السياسة والقيادة والأدب والفن والثورة في مصر في القرنين الأخيرين على الأقل هم من أبناء الطبقة المتوسطة الزراعية .

على أنه من أطراف المقارقات المبررة أن أبناء هذه الطبقة تلقوا أعنف ضربة في حياتهم من ثورة يوليو ؛ وذلك بتفتيت الملكية الزراعية ، وقتل كبرياتهم تحت أقدام طوائف انتهازية قادمة من طبقات تحية تحلقوا الثورة وتسلفوها إلى مناصب حيوية ومنافذ ثقافية ملأوها بجهالاءهم فسطحوا كل القضايا والمسائل الجوهرية ، حجوا للنافذ والمتأبر عن كل ذي رأى مخلص جاد ؛ سادت الحيلة روح انتهازية مدمرة قتلت كل النوايا الطيبة عند أصحابها ، أصبحت الثقافة وظيفة والفن حرفة الأعداء والمتسلقين بينا المخلصون الشرفاء الأصلاء تطحنهم صخور الرقابة والمنع والتجاهل وربما النفي بل والتصفية الجسدية ؛ باتت الصفحات والمطابع ملكا للحكومة تمنحها لمن تشاء وتنتزع ملكها من تشاء ، مما ساعد على اضمحلال جانب كبير جدا من الضمير الأدبي ، وجميع معاني الوطنية والقومية وحقوق الانتهاء وإيجاباته ؛ تحول المجتمع المصري إلى طوائف من السكان ترصد بعضها بالدرس والكيد ؛ صارت الثروة القومية ملكا مباحا للبيروقراطية الإدارية تعمل فيه بالتهب والتخريب .

مثل هذا المجتمع — بالقطع — لا يصنع كتابا حراً أبداً . ولهذا فإن نتائج معظم الكتاب الكبار الموهوبين والشعراء المبدعين كان أقرب إلى المناورات والأحاجي والألغاز والرموز ، والتخاطب بشفره تاريخية ، واللف والدوران حول المعاني والأفكار والدلالات . ولم تعرف الحياة الفنية آنذاك كتابة حرة بالمعنى الحقيقي سوى أشعار أحد فؤاد نجم التي غناها من ألماته الشيخ إمام عيسى . وأقصد بمعنى الحرية هنا أن الشاعر لم يلتفت إلى مستقبله أو مصطلحته الشخصية ولم يخضع لأي تسلط أو ابتزاز فقال رأيه بكل حرية ووضوح للجماهير الشعبية العريضة . فلما كان العصر الساداتي تم ضرب الثقافة في مقتل ، وتحريض الصبيان على الأساتذة لحشش هيتهم ، وعلى رموز المجتمع لتفريقها من الدلالات . هذا من ناحية ؛ ومن ناحية أخرى فإن عصر الانفتاح الاقتصادي المزعوم قد فرض قوانينه وحتمياته على المجتمع المصري ، فسادت قيم المكاسب السريعة والحلم بالثراء ، واهتارت قيمة العمل وقيمة الوطن وقيمة الإنسان ، ويزغت في الأفق دويلات تريد أن تسحب الأرض من تحت أقدام مصر تأخذ منها حق قيادة الأمة العربية . وفي سبيل تحقيق هذا الوهم المستحيل أهلرت أموال باهظة في إنشاء صحف ودوريات واستجار كتاب للعمل في خيمة هذا الغرض بشكل أو بآخر ؛ صنعت هذه الصحف أشباه كتاب من المصريين شاركوا في زعزعة استقرار المجتمع المصري وتشويه رموزه والانفتاح على شعبه ورجالاته وتاريخه ، وفي التكريس لبعض النظم العربية المناوئة ولبعض الزعماء الطموحين . هنا ساحت الفروق وشمل الفساد جناحي الطبقة المتوسطة المصرية فتنازلت عن زعاماتها الاجتماعية والسياسية القديمة وانصرفت لتحقيق قناعات اقتصادية فؤيت لقيادة المجتمع الجديد طوائف من البلطجية والحرفيين من الأميين أوصلت المجتمع المصري إلى ما هو عليه الآن من التلني والتفكك والتسبب والاعتيارات الأخلاقية البشعة .

وقد صاحب ذلك نشوء الصحافة النضالية التي ملأت الأسواق بوزارة بالورق المصقول والصور الملونة . وهي كلها لا تعمل لخدمة هدف قومي كبير ، أو قضية عربية عادلة ، أو حتى لغرض تويري تنموي ، بل هي كلها — مدعومة أو مأجورة — تعمل لخدمة أهداف متضاربة متناقضة ، بعضها يعيش على ابتزاز الزعامات الطامعة الطموحة ، بعضها للتكريس لأنظمة معينة ، بعضها للتشويش على أنظمة أخرى . وهناك صحف نضالية كثيرة كل مرور وجودها أنها مجرد ستار تقوم خلفه مشروعات تجارية استثمارية رهيبة ، من تجارة السياحة

والفنادق إلى تجارة الأسلحة إلى تجارة الرقيق الأبيض إلى تجارة المعلومات التجسسية إلى تجارة الأعمال الإرهابية . ولو قامت أجهزة الإحصاء بدراسة الموقف المالى لكل جريدة أو مجلة من هذه الصحف الغزيرة النشأة علينا من أوروبا وقبرص وبعض العواصم العربية لوجلت بحسبة بسيطة أن دخلها من الإعلان والتوزيع لا يمكن أن يحقق لها استمرارا ، فكيف هي مستمرة على هذه الدرجة من الفخامة والترف ؟ لا يملك الإجابة الصحيحة عن هذا السؤال إلا أجهزة المخابرات الدولية ، وأصحاب هذه الصحف . لم يكن عجيبا إذن أن هذه الصحف تختار مراسليها ومدراء مكاتبها في العواصم العربية - ومصر بوجه خاص - من الشبان حديثي التخرج ، وربما من نوعية معينة من الشبان المتعلمين الطموحين ، لكي يسهل تدجينهم وغسل أخاخهم وضمان توجيههم إلى الدور المطلوب . وقد نجحت هذه الصحف بأموالها وتحطيطها الجهنى - في ظل ظروف قمعية قسطة قاحلة على مستوى الاقطار العربية غير النفطية - أن تستقطب أعدادا هائلة من الكتاب وأشباه الكتاب لنشر كتابات لا حصر لها . ورغم أن الكثيرين من الكتاب الجائدين رحبوا بالتعامل مع هذه الصحف بحثا عن حرية التعبير من ناحية وإتقانا لصفائ حياهم من ناحية أخرى ، فإن أحدا منهم لا يستطيع الزعم بأنه كان حرا حقا في قول ما يريد على النحو الفعال .

طبعاً هناك استثناءات بين الصحف والكتاب والمدراء والمراسلين ، فالصورة ليست قائمة تماماً ؛ لكن المخطط الجهنى واضح للبيان مع ذلك وفي غير حاجة إلى ذكاء كشفى : قتل حرية الكتاب العربى ، تحييد الكتاب الشرفاء ذوى الضمائر الحية إن استحالت شراؤهم بالأموال والألقاب والحفاوات .

لعلنا جميعا نذكر المواصفات التى يجب أن تتوفر في العمل الأدبى لكن يخطئ بالشر في هذه الصحفية أو تلك ، وفي العمل الدرامى لكى يعرض على هذه الشاشة أو تلك ، في هذه اللحظة أو تلك . أول المحظورات أن يكون العمل الفنى مصرى للملامح أو الموضوع ، أو أن يعرض مشكلة مصرية خاصة إلا أن تكون خادمة لغرض سياسى ينال من سمعة مصر أو الحاكم المصرى أو التاريخ المصرى القديم . ومن المعروف أن الهجوم على الحاكم المصرى فى صحف خارجية ، والهجوم على مصر نفسها ، لا يفصل بينها سوى شجرة دقيقة وأهمية سرعان ما تنقطع مع ارتفاع الأصوات واشتداد الصحف ، وأمام هذه المحظورات العجيبة نشأت طبقة من الكتبة المديرين على تقديم العمليات الثقافية والأدبية والفنية التى انتهى عمرها الافتراضى فاصبات العقابية العربية بالتسمم . هي ثقافة اللازمان والأماكن والأقوام ؛ أعمال أدبية وفنية ملساء مشدبة لا تمحج لا تمحش لا تمزق قلبا ، شخصية ، أنتجها أشباه كتاب وأشباه فنانيين لا شروط لهم لا قضية لا ضمير ؛ استعصى بهم عن أصحاب القيمة من ذوى المواقف الوطنية الصادقة ، الذين أمات القهر رموزهم ، وعكف الآخرون على كبرياتهم الملهيى المستهدف محاولون في عزلةهم استبانت بلرة الضمير حتى لا تنقرض تماماً .

يلوح لى أننى واحد من هؤلاء ؛ إذ وجلتني فجأة متفيا من كل هذه الصحف والتجمعات الشللية وقوافل التراحميل المسافرة في إملرات أو في مهرجانات سنوية صانعية حافلة بالشريد ومصرف اليد والنفقة باسم الشعر تارة والمسرح تارة أخرى والسنيما تارة ثلاثة والفولكلور تارة رابعة وخمسة وعاشرة . لم يحدث أن تلقيت دعوة لواحد من هذه المهرجانات ، وهو أمر عانيت في البداية كثيرا في محاولة فهمه وفهم المقاييس التى يتم بموجبها اختيار المدعوين ؛ فإن كان المرء يدعى لانتعاش شهرته فإن ثلاثة أرباع المدعوين من ذوى الأسماء المجهولة تماماً ؛ وإن كان المرء يدعى لأنه أكثر قيمة فإن بين المدعوين من لا قيمة لهم على الإطلاق بل ليس لهم أى تجربة يمكن

الحكم عليها ؛ وإن كان المرء يدعى لأنه من أصحاب المساحات الصحفية لغرض دعائي فإن معظم المدعويين ليس لهم علاقة بالصحف أصلا !! .

لشدة غيائي - ربما - لم أفهم إلا مؤخرا أن الهدف - كما قد صار واضحا خلال أزمة الخليج - هو خلق ميليشيات ثقافية موالية لهذه الأنظمة ؛ فلقد كشفت أزمة الخليج - ضمن ما كشفت - أن الأنظمة العربية تعمل على ادخار أسباب الفرقة وتنميتها استعدادا لصددمات حتمية قادمة ، أكثر عما تعمل على تنمية الروابط القومية وإزالة التناقضات بين أبناء الأمة الواحدة ذات الثقافة الواحدة .

في ظل هذا المناخ العام ، المضاد لحرية الكاتب بل للتصادم معها بالفعل ؛ وإذ وجدتي نفسي من كل التجمعات الشللية والتنظيمات العلنية أو السرية ومن المهرجانات والمؤتمرات المفكرة ومن الصحف النشطة ودور النشر العراقية والليبية التي نشرت لكل من هب ودب ؛ وحيث لاخيرة لي بالعمل السياسي تتيح لي المتاجرة بالشعارات والمواقف واللعب على التناقضات القائمة بين الأنظمة العربية ؛ وحيث لا قدرة لي على أن أكون بهلوانا مدهشا قادرا على كتابة الأدب الأملس الذي لا يفضب أي ساكن أو يثير حفيظة أي عول .. حينذاك

وجدت أنه لا بد من العزلة التامة حماية للبقية الباقية من نفسي التي أهبته جروح الإحباط ولدغات المرتزقين المدافعين عن مواقفهم وغش الكلاب التي تتروهم لمؤكد أنك قادم لتأخذ قطعة العظم من أفواههم فتقتض عليك بمخالبها ؛ نفسي التي أمضتها الجبهالات والضلالات المزدهرة ، وروعها الحرايب المنخفية مؤقنا وراء حداثق الورد الصناعي للطنع الصنع ، وأرهبتها القنابل الموقوتة المخبئة تحت أنقاض الأبنية الجميمة التي ابهارت في عصر الانفتاح المزعوم ..

وهكذا اخترت لنفسى أصعب وأعظم منفى اختياري ؛ اخترت أن أعيش بين الأموات ، فأولئك هم المطهرون حقا ، لا يفرضون على صحتك شروطا ، لا يترمون بك ، لا يتزولك ، لا يقدمون لك الإرهاب في مقابل الإغراء من أجل الصمت والتنليس . استأجرت مدفعا كان ملكا لأسرة هريقة انقضت . في الغرفة المجاورة لغرفة الدفن ، المعلقة في الأصل لاستقبال الزوار ، نهبت منصة للكتابة ، نقلت إليها الحميم من كتبي وأوراقى ؛ قررت أن أمارس الحرية المطلقة في كتابة ما أريد على النحو الذي أريد بصرف النظر عن إمكانية نشره ، ينشر أو لا ينشر فليست هذه قضيتي بل إنني أكتب لكي لا ينشر ، ولهذا طارت قطعة الغلين من عنق زجاجة الشعور فالتفتت كل المشاعر الحسية تنفس وتنمو وتتحوّل إلى حضور واقع لا مرية فيه ولا هوان . ولشدة يقيني من عدم إمكانية نشر ما أكتب فإني - صدق أو لا تصدق - لم أصدق حتى الآن أنه نشر بالفعل ؛ ولهذا لم أمارس القرع مطلقا بصور أي عمل لي ، خاصة أن صلوده غير مصحوب بمكافآت مادية أوزقة إعلامية دعائية ، فسرعان ما أنسى العمل غاما ولا أتذكر إلا أنني لم أمارس بعد حرقى الواجبة في الكتابة الإبداعية . ذلك أنني في الأصل صاحب تجربة حياتية مريرة وحيدة ، غنية وحافلة ؛ من فرط حبي لها نجتها كشفت بمواقفها للظلمة الآلمية عن الجميل فيّ ، وبصرتني بمثلالي ؛ أصبحت لا أملك حتى خيانتها لوسّلت لي نفسي الأمانة بالسوء ذلك . وصحيح أن الخيانتات من حوالى قد أصبحت من سمات العصر ، وهي كلها خيانتات للنفس قبل كل شيء ؛ إلا أن صاحب التجربة المريرة الصادقة قلما يستطيع خيانة نفسه أمام أي إغراء مدني أو مركزي ، لأن تجربته هذه - أيا كان مستواها ومدى عمقها - قد دخلت في تركيبته النفسية والوجدانية ، تشخيصية مبنية من

موادها ، إن باعها فضحته وصيرته مسخا شائها غير متنق فى ثوب الحياة وإن كثرت تراويفه وأحسن مقاساته ، إنه يكون كالنبت لا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى .

من حسن الحظ أن الأموات لا يثرثرون ، وأن صمتهم للمهيب الجليل ملء بالأسس المطمئن إلى راحة أبدية على مبدعة خطوة أو خطوتين ؛ وإن رؤية القناه ، نهاية أبدية للجسد يفعم النفس بمشاعر الزهد فى العرض الزائل ، والسمو إلى كل باق ، كما يفعم النفس بحضور القرة الإلهية العظمى صاحبة فصل الخطاب النهائي فى هذه اللعبة الكونية كلها ، فلا خوف إذن إلا من الله ، من ثم لا عمارة ولا تلكؤ عن اكتساب مرضاته والانتصار للمبادئ الإنسانية العظيمة التى خاطبني بها الله فى كتاب ؛ ما أعظم وأروع وأبدع أن تقوم الصلة بيني وبين الله عبر كتاب ، يتفكك إلى ملايين الكتب ، تزيل كل عائق أمام امتداد البصر ، تقوم بشؤون وأحداث ومشاعر حول نارجلية ترتل مزمو الحياة الحرة الطليقة المنسلخة من مرات آب إلى تراب . يتسع الوقت لقرائة ما اذخرته من الكتب الوافدة من بلاد الغرب فى لغة عربية ، فانسع محيط أصدقائى لتضم دائرته وجوها حيمة من أمريكا اللاتينية وفرنسا واليابان والمند وإيران وتركيا وروسيا ، أشعر كلها دخلت الحوش كأنهم فى انتظار لم يتخلف منهم أحد ، لأقرأ عليهم بضع صفحات غائلتهم بالأسس وكتبها .



هكذا صرت - ربما دون أن أقصد - فى حالة خصام تام وقائم ودائم مع المجتمع بروته رغم أنى مدين له بالكثير من الأضال . خصام مع الحياة ؛ مع أساليب العيش السائدة ؛ مع سياسته ؛ أساليب الكتابة السائدة فيه ؛ هزائمه المتكررة التوالية بشكل خفيف ؛ تراجع القيم النبيلة الأصيلة ؛ تفشى الزيف والجبن والندالة والحسة ؛ تدن الفرد للرجة قبول أن يكون غيرا على أمه وأبيه وأهله وبنيه وليس فى مقابل ذلك لمة شىء يغنيه أو يحميه ؛ استيلاء آفة التسلط وحج السيطرة والوثوب على الكراسى المرموقة ولو باغى لمن ؛ تسلط الجبل المتأبد فى المنافذ ، فى المناير ، فى البقاع ، ضالة الفرس ؛ انعدام الشعور بالمسؤولية ؛ الجبل إلى الخزل والتهرج والتشقى والتحلل من الالتزامات بأثرواها ؛ التسبب ؛ السعار فى طلب المال ؛ الترخص والتنازلات الفادحة من أجل السفر ؛ قلة القيمة عملة سادت بين الكبار فاستعصى على الصغار تحقيق قيمة لأنفسهم . . إلخ . . إلخ .

على أنه خصام يبدأ من حيث الاعتراف - أساسا ويأىء ذى بدء - بما لهذا المجتمع من أصالة ومعدن نفيس وتاريخ مجيد فى النيل والوطنية والشجاعة والبأس والسؤدد ونشر الحضارة ورسالة السلام . هو خصام مبطن بالحب ؛ خصام يبنى أن هذا المجتمع لا يساعدنى على أن أكون حرا ، بل هو يبنى فى مشاعر العبودية والاستسلام لفهر القواعد والقوالب الجاهزة والأيام المكرورة المتشابهة وما يحركها من أوهام وخرافات اكتسبت شرعية أشبه بالقدسية . إنه مجتمع يقتل إن جاهرته بالفضب ؛ تسحق ديبات شرطته إن تظاهرت مبعرا عن احتجاجى ، تفصلنى سلطته الرئاسية المتغلغلة إن لم أتوأم مع مزاج الطبقة الحاكمة التى لا يرضيها أن أصبح شريدا بلا عمل طالما أن هناك العشرات من ذوى المزاج المزج المرز جاهزين لشغل وظففى ؛ يترضى أمته الصناعى عند كل باب حتى باب الدار التى أفتيت فى خدمتها عمري ؛ يفتح رقيه عينيه على كل لحظة أتقوه بها ؛ ترفض شلله ، تمنى أنواته ، تلفظى ناقلا لا تمنحنى حتى مكانا على السلم ، شوارعه نفسها تضج بى ، تطرد سياراته فارعة لا تنتهى إلى الأرضة فتلفظى الأرضة باكشاها المنصوبة لاصطيد كل قرش فى جيبي . على إذن أن أظل سجين وضع اقتصادى متدن ، سجين إرادة الآخر : المعلم المدير المدرب المشرف المفتش الواظ ،

الشلة الطائفة الحزب التخطيط السياسي ، الأعيب المصوص والتجار ، مروجى الإشاعات والموضات ومومسة الإعلاطات . على إذن أن التحول إلى صفر على الشمال .

وإذ ، وإن كنت أحب هذا المجتمع ، فإن تمردى أقوى من قدرى على الصبر والاستسلام . إنه تمرد ولدته التحديات المتواصلة ؛ ابتداءً من تنافى لقمة الخبز التى تخلف بها الأسعار فى سماوات بعيدة ؛ إلى وقوفه للذى يبدو كأنه مدبر بفعل فاعل — وإنه لكذلك — ضد أن أكون كاتباً يملك حق وحرية التعبير عن نفسه ، الآله ، مشاعره ، طموحه بوصفه إنساناً ، ذاتاً لن يقدر على التعبير عنها سواها . هذا التمرد القائم على الحب والارتباط العاطفى المتين فجر فى أعماقى كل طائفتى على الدهشة والاستكار . فأننا فى الواقع أطبله على صورة أجل وأرقى ، صورة تليق بتاريخه المجيد وقلبه الدافئ . لسوف أصنع حريق بنفسي ، سأخلق المجتمع الذى أحلم به ، مالى ونقد المجتمع ؟ إن مجرد الشهادة الفنية على انحطاط مجتمع هى فى النهاية تكريس للانحطاط ؛ فليتمدد إذن أعمال الفنية عن أن تكون مجرد شهادة بقدر ما تكون الحنين إلى مجتمع أكثر تماسكاً ، أكثر إشراقاً ؛ ليس ثمة اقتنات على أى حقيقة ؛ فنشأة الحنين أساسها بقاع مضية حمية فى الأفق المنصرم . من هذه العزلة القاصية الخشنة تبدأ حريتى الحقيقية ، ويرفضى للخدمات المجتمع صرت نداه ، ساريه صورته الحقيقية الشوها كما قد بصمها على صحيفة سوابقى ، ساريه ظلمه ، جوره ، مسوته ، كل ما فعله بى وبأهل ومن هم على شاكلى : هذه قصة حياة خضتها منذ الطفولة فى نبل وشجاعة وصبر خرافى ، تصلح أن أعترف منها الأمثال : فى السادسة من العمر كان لابد أن أسرح للعمل فى وسية محمد على باشا ، باليومية مع شقيقى الكبرى ، ليتجمع لدينا بعد عدة يوميات ثمن كيلة القمح وكيلة الشعير وكوية الأرز ، لتأكل أسرة كاملة . من كتاب القرية إلى الحقل فلا إجازة صيفية كبقية الأطفال . فى المدرسة لا حتى لى فى غير رغبة الخبز الذى سامت فى نفقته قبلاً ، فيها عدا ذلك فلا كتاب ولا كراس لا مسطرة لا قلم لا أستيكة إلا أن أدبر كل ذلك بكدى وكلى . دور التلمذة لم يعد يلقى بشغل الأنفار ، إذن فصنعة فى اليد أمان من الفقر كما تقول أمثالنا ؛ تعلمت صنائع كثيرة بعد موعده الخروج من المدرسة ، أتقنتها :

نجار ومسكرى وحداد ومكوى وياتع فى عمل ويائع سريع وترزى عربى ، كل ذلك مارسته فى طفولتى وصباى ؛ لكن هذه الأخيرة هى المهنة التى استأثرت باهتمامى لتجميع خبرة وقدرة على ترقيم ملابس فنية تخفى رفاثتها ، وه تقيف و الملابس المستعارة ، ناهيك عن قروش تدخر للكذب والأقلام . معلنا محمد أفندى حسن ريشة يرحمه الله حل همونا ، نحن أول دفعة تحصل على الشهادة الابتدائية من البلدة ، سهر الليل لئيسقينا اللغة العربية وأدأبها وعلومها ؛ بفضلته تفوقنا . حل أرواقنا لتقديدها لمعهد المعلمين العام ؛ طلبنا لتسويق الكشف الطبى ؛ نجحوا جميعاً ما عداى ؛ أضعفت شغلة الحياكة بصرى الضعيف من حاله ؛ قالت التأشيرى فى ذيل استمارتى : يُقبل بعد عمل نظارة طبية . الكادر جبال راسية على دماغ ريشة أفندى ؛ يدرك أن تفصيل نظارة طبى أمر مستحيل بالنسبة لى ؛ نسى فرحه بقبول الآخرين . ارتاع القوم الذين يتظنون أوبتتا على المصاطب فى مدخل البلدة ، ظنوا لدى مرآنا أن كارتة حلت بنا جميعاً ؛ تسألوا فى لفة . بصوت مرتعش بالأسى قال ريشة أفندى : إن خيرى لن يدخل المعهد . هتفوا جميعاً فى استكار : أيجزم المليب من العلم ؟ ! قال : طلبوا منه نظارة طبية . نظارة طبية ؟ ! خبر مفاجىء وجليد وصارم ، فها معنى النظارة الطبية ؟ بصبر شديد أنهمهم ريشة أفندى أن النظارة التى يرونها فوق عيون بعض الأفندية إنما يقوم بتصميمها طبيب أخصالى على مفاصل كل عين ثم يقوم صانع النظارات بصنعها على المقاس الملون فى روشة الطبيب . الولد جنوم يلعب المحكشة معى فى الجرن

كل ليلة وهو كسب وشاطر ، قال فى غيظ : وما ثمن هذه النظارة يا ريشة أفندى ؟ قال وقد أشرقت أساريه : لا أقل من عشر جنيهات فى حنك سبع . نزع جنوم طاقيته ورسم فى قلبها ورقة بعشرة قروش قائلا : هذه منى ؛ ثم دار بالطاقيـة على وجوه القوم فما نطق أحدهم بحرف ، بل اشتبكت الأذرع كلها فى رقصة بهيجة خرجت على إثرها المحفظات والكيسات ، وراحت البرايـز والشلنات وأرباع الجنيهات تنهال كالطرر فى طاقيـة الولد جنوم ؛ ومضى المركب فما انتهى شارع دابر الناحية حتى كانت الطاقيـة قد امتلأت بانثى عشر جنيها بالتمام والكمال ؛ لفها ريشة أفندى فى طرف مندبل عـلاوى وسلمها لى على المـللـا الجميل قائلا : توكل على الله من غد إلى البندر . وقد كان ؛ فظلت هذه النظارة الطيبة جسرا ممتدا على الدوام بينى وبين الناس بمنتهى فرصة العبور إلى النجاح بإصرار على رد الجميل وجميل الجميل .

مثل هذا المجتمع كيف لا أحبه ؟ مثل هذا الشعب كيف لا أؤوب فى هواه وأفنى فى ذاته القومية العبقريـة الدافئة ؟ ! كلما ضايق صدرى به أو بالحياة مر أصبى على أرنبة أنفى ليعدل المنظار فتتعـدل الرؤىـة فى ناظرى فى الحال وتتفتح الغيوم . لكن المـؤلم أن هذا المجتمع المكون من هذا الشعب نفسه هو الذى دب فيه العطب فأصبح يقف ضد طموحى أو على الأقل لا يعنيه أمرى . لقد اكتشفت مع بداية عقد السبعينيات حقيقة مذهلة : لقد أنقـطنا ما أنقـطنا من سنوات العمر فى كـلـح وعرق ودرس وتحصيل والتزام بالسلوك الحسن والاقتداء بالمثل الأعلى قدر الإمكان لكن نصبح شيئا نافعا للوطن ، انتظمنا فى صفوف الجنديـة نحملنا أعباء ثلاث حروب طاحنة ، ضيعنا أحـل سنوات العمر فى مذبـح القضية الوطنية . كنا نفرط حسن النية نتوهم — نحن أبناء الطبقات الشعبية الكادحة المسماة بالوطنية — أننا مقبلون على صعود ، فإذا يعقد السبعينيات يقلب الدنيا رأسا على عقب ، يسحب الأرض من تحت أقدامنا ، يصوغها سلبا يصعد عليه اللصوص والسامسة ونجار الشطة والوكلاء ونجار العملة والفراخ الفاسدة وكل أساطين الفساد بجميع أنواعه وأغنى عفف وأبشع صوره . تحلت الحكومة الساداتية من كل شىء ، أصبحت تشجع من يتعاون على نشر الضلال ، فوجدت لحسن حظها أرتالا شرافم كانت ثورة يوليو قد ألجأتها إلى الجحور فهبت من رقـادها تنقسم من المكاسب الشكلية الضئيلة التى أصابت الطبقات الشعبية . فئات من كل الأنواع تحترق التجارة والكتابة الأدبية والصحفية والفن ، هيا لها الوهم المسند بقوة الدعاية أنها بدأت تنقسم رحيق الحرية بعد طول كبت وقمع فى حين أنها لم تحقق سوى حرية زائفة ، حرية الهجوم على الماضى وحرية الدعاية للحاضر ؛ فى مقابل ذلك حصلت على أكتناصب والشهرة والمال ، إن هم إلا تروس فى دائرة حكومة لا حساب عندها لمصلحة الشعب ؛ وكانت الحكومة تسحب دعمها عن كل الأشياء شيئا فشيئا وسط ملاو من الكتابات التبريرية التضليلية ، مما أفقد الكلمة احترامها لدى الأجيال الحديثة . ولقد عكست قصصى ورواياتى من (المنحنى الخطر) إلى (صاحب السعادة اللص) إلى (الشطار) و (أسباب للكى بالنار) و (سارق الفرح) كل هذه الظواهر وغاصت فى جذورها وأوضاعها وأوجعها .

إنى ، بإزاء هذا الذى رصـلته ، مضطر إلى الاعتقاد بأن هذا العائش الآن فى هذا الواقع ليس هو الشعب المصرى . إن الشعب المصرى الحقيقى منفى فى مكان مجهول ، هو غائب ما فى ذلك شك ، لعله يبحث عن حريته فى مكان ما فى زمان ما ؛ وهو ما أتوجه إليه بالكتابة حيث يكون ؛ أتوجه إليه حراً لا فيها هو خارج عن إرادتى . وأعتقد أن الكتابة الصادقة المنتمية بحرية فى الرأى وانطلاق فى الرؤىـة هى الطريق الوحيد للاتقاء بالشعب المصرى ؛ فيبحث الكاتب عن حريته هو فى الواقع بحث عن الشعب المصرى الحقيقى ؛ وكلما حقق الكاتب لنفسه فى جهاده قدراً من الحرية فى الكتابة — أى الاتماتق من أسـر إرادة الحاكم المطلقة وما تفرضه العظيمة

الحاكمة بثقافتها المدججة المسيطرة ، وما تمليه الشلة أو الحزب أو المصلحة الشخصية - أو الخوف بجميع دوافعه -
كلما اقترب من عنقه للشعب المصري . ولأن كثيرا ما ألتقيته مائلا في عين قارئ عادى يندى إعجابه بما قرأ .

على امتداد ما يقرب من أربعين كتابا ، أزعمت أنني حاولت قدر الإمكان أن أكون كاتباً حراً غير خاضع لتأثير
أى كاتب من الكتاب السابقين أو تيار من التيارات ، غير خاضع لأى إرهاب من أى نوع . وهذا هو سبب
الاعتماد على أحاديث من أوائل السبعينيات حتى أوائل الثمانينيات .



يبدأ تمردي على الواقع والمجتمع المصري بأول رواية كتبتها - بعد سلسلة طويلة جدا من القصص القصيرة
والتشكيلات الإذاعية والمسرحيات - وكان عنوانها (اللب خارج الحلبة) ، التي كانت صرخة فرح في مواجهة
القمع تكشف عن فداحة القهر السياسي والاجتماعي وضرب الحريات الشخصية . ورغم اعترافي بأنها ربما
تكون أضعف رواياتي ، فإن أزعمت أنها كانت محاولة غير مسبقة . ففيا أعلم ، هي أول مرة تكتب رواية
لتمارض رواية أخرى هي على التحديد رواية (ميرمار) لاستاذنا نجيب محفوظ ، الأبطال هم جزء من أبطال
(ميرمار) ، على التحديد « زهرة » و « منصور باهي » . لقد انتهت رواية (ميرمار) بمقتل سرحان البحري
ممثل تنظيم الاتحاد الاشتراكي ، الانتهازي الذي اعتدى على زهرة بالخداع حتى سلها عفاها ثم قتل عنها ،
وادمى المذبح منصور باهي أنه قتله لهذا السبب . من هذه النقطة تبدأ رواية (اللب خارج الحلبة) محاولة إثبات
أن سرحان البحري ما يزال جاثيا على صدر مصر ينشر ظله في كل مكان . بطل الرواية منصور باهي يخرج من
السجن لعدم كفاية الأدلة ضده ، فتزوج من زهرة ليكفر عن سيئات الآخر ، لكنه يصاب بالعقم نتيجة القمع
السياسي والقهر الإنساني ، فيات زهرة مطية لكل انتهازي منعم الضمير .

إلا أن مشوارى الفنى الحقيقي يبدأ برواية (السنيورة) ، التي تمثلت فيها قدرتي على أن أكون أنا نفسي عند
الكتابة ، تمثلت فيها قدرتي على تأليف الأسطورة المعاصرة ، التي يمكن أن تعكس الوضع البشري كله بصورة أو
بأخرى ، من خلال قصة الأمل الإنسان الذي يتجدد باستمرار ليصبح طموحا وهذا لا يملك الإنسان إلا أن
يسعى إليه حتى ولو كان مخفوقا بالمخاطر ، حتى لو كان الإنسان يوقن أن فيه حظه .

توالى بعد ذلك رواياتي التي تمثل رحلتى نحو التحرر بمعناه الذى وضحت آنفا . لا أزعمت أنى قد صرت كاتباً
حراً على النحو الذى أصبوا إليه ، إنما أزعمت أنه قد صار لي تاريخ في محاولة التحرر ، فها رواياتي وقصصى إلا
خطوات في طريق البحث الدؤوب من الحرية لى ولشعبي الأصيل الطيب المجهود المستلب : (الأويش) ،
(الشطار) ، (رحلات الطرشى الحلوجى) ، (الوتد) ، (فرعان من الصبار والخرز) ، (العراوى) ،
(صاحب السعادة اللص) ، (المنحنى الخطر) ، (لحس العتب) ، (أسباب للكى بالنار) ، (مسارق
الفرح) ، (أولنا ولد) ، (وثانيا الكومي) ، (وثالثنا الورق) ، (وكالة عطية) ، (موال البيات والنوم) .
كل هذه الروايات والجموعات القصصية ، إلى جانب بعض القصص الأخرى والكتب المتنوعة ، كلها تنسف
عن إنسان قلق ضجر لا يرحم نفسه ، لا ينى يثور عليها وعلى أهلها . أذكر أن صديقا أجنبيا يجيد العربية طلب أن
يتعرف على عالمي الشخصى أثناء ترجمته لرواية (الأويش) إلى الإسبانية ، أثناء ذلك كنت أكتب قصص
مجموعتى (أسباب للكى بالنار) ، فعرضتها عليه ، فها إن انتهى من قراءتها حتى صال في أسى يشوبه الكثير من

الابتهاج والنبظة : « هذا منتهى القسوة على النفس ! إنك كمن يقطع في لحمه بسكين حادة ١١ » ثم استدرك : « ولكن ما أروع هذا ! ما أروع أن تكون قادرا على أن تقصص الدمار لتغري ما فيها من الفزع والصديد ! إن القارئ لهذه القصص لابد أن يكسب هذه القدرة نفسها بالنسبة لنفسه بل إنه يقوم بنفس العملية أثناء قراءته لهذه القصص. أتصد أن هذا ما قد حدث معي على الأقل ! إن القارئ يشعر بالذنب يتألم وهو يقف على أسباب ضحكه وجبروته ! » .

لست إذن ، مع ذلك ، بالكاتب الحر ؛ لسبب بسيط هو أن المجتمع نفسه لم يحقق لنفسه الحرية بعد ، لأن حجم التضحيات الشخصية من أجل هذا الغرض قد ضؤل . لست أقصد على المستوى السياسي فحسب ؛ إنما على جميع المستويات . إنه ما يزال أسرى جبال عتيقة ومعتقدات بالية تنقف حائلا دون تقدمه ، وتقيه في دائرة التخلف . قد يكون الشعب نفسه ينطوي على قدرات تحررية هائلة وإمكانات حضارية قوية وعميقة ، لكن المدان حقا هو المجتمع ، أمضى منظومة الأعراف السائدة التي ترسخت في تركيبة المجتمع .

إنه مجتمع مدرب على الخضوع التام ، والتلقى ، والتبعية ، والاستهانة بالإبداع ، وبالفكر ؛ لدرجة أن الفكر في العقيلة الشعبية المعلمة بات قربنا للمرض وتبعية الرجاء ، فالرجل يصف جاره أو زميله أو أخاه بقوله : « جامه والعياذ بالله فكر ! » أي أصابه الاشتغال بموضوع ما . وكثيرا ما نسمع عبارة تجري على الألسنة الدارجة تقول : « رينا يكتئبنا الفكر ! » . والمثل في جلسة واعظ داعية كالشيخ الشعراوي مثلا - وهو رجل فاضل غزير العلم بأسرار اللغة العربية والعلوم القرآنية ما في ذلك شك - يدرك إلى أي حد هذا المجتمع مدرب على التلقى السلبي المحض ، فالجميع مجرد مستمع منكس الرأس في خشوع وخضوع ؛ مما يشير إلى عقل جامد لا يتحرك ، لا أحد يناقش الشيخ في رأي ؛ في حجة في تفسير ؛ لا أحد يسأل يستفهم بله أن يتراضى أو يختلف أو حتى يراجع ؛ لأن شيء سوى مصممة الشفاء والأنهار . وهذا بالطبع ليس معنى أن الجميع فاهم ومستوعب لكل ما يقال وإن كان معنى منتهى الرضا والاعلمتان والراحة النفسية . فس على ذلك ، أو ذلك عليه ، أسلوب التعليم في المدارس وحتى الجمعيات أيضا : التلقين وتدريب العقول على تقبل المسلمات التي سرعان ما يتخلص منها المتعلم في عمر الحياة كأن لم تكن .

هو مجتمع بلا عقل ، أو قل بلا عقل انتقائي . من هنا قيمة الفكر والإبداع تصبح مزرعة وهامشية ومحل شك أيضا ، لأن هذا الفكر أو ذلك ، هذا العمل الإبداعي أو ذلك لم يدخل في المخير الحقيقي الذي يثبت حقيقة جوهره ويفرز غثه من ثمينه . ولقد أصبحت وسائل الاتصال الحديثة عوامل مساعمة على تثبيت الضلالات ونشر الأوهام ، خاصة أن المجتمع قد اعتاد التلقى السلبي ؛ يكفي أن يذاع أسم رجل أو يظهر بشخصه في التلفزيون عدة مرات ليصبح نجما ؛ ويقدّر سريان اسمه في المجتمع بكتسب رسوخا في الأذهان قد يرشحه لكثير من المناصب والمكاسب . أسطورة الريان مثل على ذلك صاخر ؛ وشهرة خضر العطار فاقته شهرة الحكيم وعفوف ، بل إن معظم الطبقات الشعبية تحفظ اسمه في حين لا تعرف أسماء الوزراء . ومنذ وقت قريب كانت أجهزة الاتصال كالصحف والإذاعة مسموعة ومرئية تستخدم أداة تأثير قوية في يد الحكومة فأصبحت في أيدي المعلنين والتجار والمشرفين يمارسون بها ضغطا متزايدا على الجماهير العريضة التي أصبحت هدفا للسهم والنبال

الطائشة ؛ وكانت الحكومة هي وحدها صاحب الحق في تعيين المخبرين والبصامين فأصبح للتجار مخبر ومروج وبصام ومنسوب في كل مكان ، طوائف تسرى بين الناس في الشارع في المفهى تسم أفكارهم ، عيهم لارتفاع الأسعار بنشر الدعايات المغرضة المدروسة بعقيرة تفهم تركيبة الشعب المصرى الحالى وتعرف أن كل سعيه قد بات اليوم محسوراً في بطنه دون عقل .

هذا مجتمع تحركه وتوجهه الدعايات والإشاعات التي هي أسرع من الريح في بلادنا . الإشاعة سرعان ما تصبح واقعا حتى بعد أن يثبت خطأها لا يبقى في الأذهان سوى الصورة التي رسمتها الإشاعة . وهي ظاهرة حديثة في المجتمع المصرى ، ربما كانت ثورة يوليو سببا كبيرا في تأصيلها ، حيث ساد مبدأ التعميم واحتجاز الأخبار وإخفاء الحقائق ، مما حفز الناس على تأليف حقائق بديلة يستقرتها العقل الجماعى من شواهد الواقع أو يقرحها على غموض الأحداث . وتنعكس هذه الظاهرة على حقل الأدب والفن ، فهناك كتاب صنعت لهم الدعاية والإشاعات سمعة حسنة حتى ليذكرهم بعض المتحدثين في الأدب بين الرواد وإن لم يقرأوا لهم شيئا . على أن الأشد خطرا هم أولئك الذين وهبوا مساحات في الصحف يملؤنها بمغالطات لا يمكن احتمالها ، حيث توزع الأتعاب والأوصاف بسخاء وسفه ، وتطلق الأحكام الكبيرة والآراء الجائرة في بساطة مذهلة ، فهذا من كبار الأدياء وهذا العمل غير مسبق وفريد في بابيه ، والقضية القلاية قد تم حسمها بكذا ، والحقل العلاء قد انعدم فيه كذا ولم يعد لدينا كيت وكيت . الخ . ولعل أمر النقد في بلادنا قد بات معروفا وواضحا للعيان ، فهل ينكر أحد تدهور مستوى التلوق بشكل عام ، واختلاط المفاهيم ، وانفتاح باب النقد أمام الأدياء الذين لا يعرفون مبادئ النقد بله أن يكون لهم فلسفة ونظرية يتقنون من خلالها . اللافت للأفكار حتى أن رواج أى كتاب أو كساده أمر لا علاقة له بالمقاييس الجادة المستتيرة الراجعة ، لا يشغع للكتاب من عظيم يجتويه ولا موضوع كبير يطرحه ولا لغة فنية جديلة يستحدثها ؛ هو مرهون بشخصية صاحبه ومدى ما تتمتع به من نفوذ أو إتاحة مكاسب أو حسن علاقات .

الأكثر لفتا للأفكار أن أمور النقد في صحفنا تمشى بالبركة ؛ يعنى أنت وحظك . ورقة الحظ معلقة على أول قلم يكتب عن كتابك ؛ فإن كتب مادحا فإن جوقه تنبجس فجأة من خلف الظلام لتوسعا مدحا في الكتاب وصاحبه كأنه الدرة اليتيمة ؛ والجميع لا يقول سوى معنى واحد وكلمة واحدة تتكرر كل يوم كأننا مجموعة من البلهاء تلوك السام بغير سام . أما إن تصلى لك حظك العاثر في صدر محرر منحرف المزاج ؛ فإن الجوقه نفسها

سوف تنهال عليك ضربا وتمزيقا . والويل لمن أراد الإدلاء برأى يخالف لرأى الجوقه ؛ إن الله وحده هو القادر على رد العدوان الرهيب الذى سيتعرض له . كل هذا قد يكون مفهوما . أما الذى لا يمكن فهمه هو تطوع ناس لا ناقة لها في الموضوع ولا جمل ، بالمشاركة في أى حملة تشن الهجوم على أحد الأشخاص أو الأعمال الفنية ، دون رؤية أو تبصر ، فتلك فئة من الناس يملوها أن تقرأ اسمها منشورا ، فيتهز أحدهم فرصة قيام حملة تشنها الصحيفة على شخص أو عمل ، فيسارع بإرسال مقالة تؤيد ما ذهبت إليه الصحيفة ، وقد يجترع أحداثا ويؤلف ذكريات يفتش بها على موضع الهجوم . أظن أن حملة الهجوم على نور الشريف لتمثيله فيلما سينمائيا عن حياة ومقتل الرسام الفلسطيني ناجى العلى قد وصلت إلى حد الإرهاب البشع ، واستعداء كل القوى على الفيلم وصاحبه ، تلقى نور الشريف ضربا وهوانا لم يتعرض له جاسوس في قصص الجريم ، وكل جريمته أنه مثل شخصية فنان عربى . لقد أراد نور الشريف أن يمارس حقه في حرية الإبداع في الحدود الضيقة التى يسمح بها المجتمع العربى ،

ولكن المجتمع العربي... لأنه في الواقع غير حر بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى — استنكر على الفنان حتى هذه الحدود الضيقة للحرية ، فكاد يسحقه . إن هذه الحملة الإرهابية في حد ذاتها تثبت إلى أي حد نحن نعتصم ، فهذه الحملة الرهيبة كانت للمجان ، فالقلم لم يحرم في حق مصر لكي نجرمه ، وكون ناجي العل رسم رأيه في سياسة الحكومة المصرية لا يعني أنه كافر خائن ومن الأعداء ؛ لكن هكذا كل معاركنا الصحفية ، نحىء استجابة سريعة لسوء التفاهم أو سوء الفهم أو الهوى الشخصي ؛ سرعان ما تبلغ ذروة الضجيج ، وسرعان ما نتخمد كزوبعة في فنجان ؛ إلا أنها تختلف في الصدور أشباحا تكبل حرية الفنان في الإبداع ، نتحمذ الشرارة قبل أن تلتحم بالوقود ، وهكذا يجمم الكثيرون عن الحوض في قضايا معينة ، أو الاقتراب من مناطق معينة ، أو طرح موضوعات معينة .

العقيلة الاجتماعية العربية... إذن... مضروبة في مقتل . فبحكم تربيتها على التلقى السلبي أصبحت مغلية لأفكار حقيقة انتهى زمنها ولم تعد صالحة للزمن الراهن وأخرى وافدة مضللة . وقد أصبح من أسهل الأمور التأثير في عقيلة المجتمع العربي وتوجيهها إلى أية وجهه بدون أدنى مقاومة ؛ لكنه تأثير سلبي لا يؤدي إلى قيام فعل ، إنما يؤدي إلى مزيد من البلبلة وفقدان الثقة والاستهانة والاستهتار ؛ والأهم من ذلك يؤدي إلى الاستمسك بالمفاهيم القديمة بوصفها منطقاً آمناً ، والانحياز إلى القيم السلبية التي تعمل على تفتيت القيمة المجتمعية إلى ذوات جبانة تدرك عن نفسها مسؤولية الالتزام بالمصلحة العامة : « وانا مالي ؟ » ، « هي كانت بلد أبونا ؟ » « إنت حصلحك الكون ؟ » ، « دع الملك للملك » ، « تبات في نار تصبغ رمد » ، « لها رب يعطها » ، « اللي تعرفه أحسن من اللي ما تعرفوش » ، « خليك في حالك » ، « اللي يتجوز أمي اقول له يا عمي ! » ، « إن نزلت بلد بتبهد المعجل حش واربى له ! » ، « أربب ما هو لك ما تحضر كيله تنعقر هدومك ويلزمك شيله ! » ، « قالوا لجحا : الزنا في دارك ! قال : ما دام بعيدا عن مؤخرق فلا بأس ! » .

كل هذا الركام من الأمثال العتيقة يرينا أن الهدف من تفتيت القيمة المجتمعية في المجتمع العربي قديم ونافذ ؛ وأساسه القمع والطغيان وقتل الحريات . والفُرقة الاجتماعية تزداد عمقا واتساعا بازدياد عدد المستفيدين من منافع الفرقة ومدى استعذابهم للعمل في خدمة القوى الكبرى المهيمنة على الأوضاع والمقدرات .

وبالطبع ، فإن مهمة إعادة إحياء الروابط الاجتماعية وبعث روح التماسك والتكافل تقع على عاتق الأدباء والفنانين والشعراء ، الذين على أيديهم تفرخ المشاعر والأحاسيس فتصاهر وتتعارف وتتلاحم بين أفتنة القوم في الأمة الواحدة التي تعيش تحت ظرف زمكان واحد ، فهمتهم — بما حياهم الله من موهبة — ترجمة المشاعر والأحاسيس والمعالن إلى سلوك إنساني حميم . ولأي تراخ في تصوير العناء الإنساني وشقائه يعتبر جرمية في حق

الإنسان ، لأن تصوير هذا العناء الناتج عن احتكاك الإنسان بقوى الطبيعة وآليات العمل من شأنه توسيع التجربة الإنسانية وتعميقها . ومن الطبيعي أن تكون هناك قوى تسلطية استبدادية من مصلحتها أن يظل رعاياها ضيقى الأفق ؛ فتعمل على إغلاق كل مصادر المعرفة بالنسبة لها ومن بينها الأدب . ولما كانت القوى التسلطية الاستبدادية لا تستطيع استخدام القوة المجردة في منع الأديب من التعبير عن نفسه ، فإنها تلجأ إلى وسائل من الإرهاب والتضليل وأحيانا بتقديم مقولات وقيم مضادة تفرضها على المجتمع تبطل بها مفعول الأفكار عند وصولها إلى التلقى من أي مصدر ؛ كقولهم إن الشعر ضرب من الكذب والخيال ، أو قولهم بتحريم الكثير من الفنون .

ونزعة « المحافظة » ، التي هي أساس في بنية المجتمع العربي ، قد حرمت الأدب العربي من الفتح أغنى مناطق الشعور والثراء الكامن في النفس الإنسانية . فالنفس الإنسانية تظل حتى الآن كائنًا شديد التعقيد لا نهاية لأفائه الشعورية ؛ والإسكاف بأية لحظة شعورية تحت أية حالة من حالات الانفعال أو الغضب الإنساني هو فتح جديد في فهم النفس الإنسانية ؛ ذلك أن النفس الإنسانية لا تمثل نفسها فقط ، ولا مجتمعها وعصرها فحسب ، بل هي تمثيل للكون برمته ويكل القوى العاملة فيه خفية كانت أو ظاهرة . وقيمة الإسكاف يمثل هذه اللحظة وتسجيلها تزداد عظمتها وأهمية كلما كان الإحساس بها نابعًا عن مكابدة شخصية حقيقية ؛ إذ تحيى كصورة الكشف بالأشعة خافلة بكل دقيق وأصيل في المكونات البنيوية للحظة الشعرية المعاشة . وإنما للمساءة حقيقة أن يحجم الكاتب عن البحث عن مثل هذه اللحظة العبقريّة أو يترأخى في الإسكاف بها تحت أى ضغط من الضغوط النفسية أو الرقابية أو التضخم الذاتي ؛ فقيمة الإسكاف بها تحب كل قيمة سولها ، والواقع أنه لا قيمة لمظهر أو عرف أو قانون إذا لم تكن للمشاعر الإنسانية منطلقًا بغير حدود .

خذ مثلاً فن كتابة السيرة الذاتية . لماذا ليس له حضور في أدبنا طول العصور التاريخية على أهميته وخطورة شأنه ؟ . انعدم فن السيرة الذاتية في أدبنا العربي لأننا شعب - رغم ولعنا بحب القصفضة والدراسة وشكوى الزمان - غفل في الوقت نفسه إلى « التستر » وإلى « لله حليم ستر » . إن تركيبة المجتمع العربي تدرنا على إخفاء حقائقنا ، والاهتمام بالطلاء الخارجى : « كل ما يصحبك والبس ما يجب الناس » ، هذا مثل شعبى دائر ، يجد الناس لذة في الخضوع له ؛ ونشوة اللأبى ثياباً كثيفة تكاد تقرب من نشوة الخمر ، إذا امتدح الآخرون « شيأكته » .

الواقع أن هذا المثل ضارب بجذوره في أعماق النفوس ، إذ يتم الالتزام به على نحو أعمق وأشد خطورة ، بمعنى أن الإنسان يتم بالسلوك المظهرى بمزول عن السلوك الباطنى الخفى ؛ يجب أن يضع نفسه في الصورة « اللاتقة » التى يجب أن يراه الناس عليها بصرف النظر عن حقيقة جوهره الداخلى . وللناس في هذا الشأن عذرهم ؛ ذلك أن المجتمع قد بات قاسياً على كل من يخرج عن حدود اللياقة . ولأنه مجتمع مكبوت متكتم فإنه بات مولعاً بالتوقيف على الأوضاع الخفية للآخرين ، بالبحث عا وراءهم ، والتقليب في أى خبر عيس ذمهم أو شرفهم أو أعراضهم أو حتى أمورهم الإنسانية الخاصة . من هنا بات للفضيحة معنى جدير ، أصبحت شيكاً يهدد كل حرص على سمعته ومظهره . عقدة الخوف من « الفضيحة » هي التى تتحكم في تشكيل سلوك الناس ، خاصة أصحاب الوظائف المرموقة والمراكز المهمة والمكانات الأدبية والمواقع السلطوية . أصبح كل واحد يجتهد بل يصرف جل اهتمامه وقد يبدل بعض أمواله في سبيل أن يثبت لنفسه في الأذهان صورة معينة مليئة بالفضائل والمكارم قد تختلف اختلافاً جوهرياً كبيراً عن حقيقته .

ولقد نتج عن التراكم التاريخى لهذه القاعدة الاجتماعية نشوء الشخصية المزدوجة ، المكونة من شخصيتين أو صورتين متناقضتين لشخصية واحدة ، حيث تنطوى الجوانح على شخصية وتظهر للعيان شخصية أخرى هي التى تتعامل مع المجتمع ؛ وهذه في العادة حريفة ألبانية تعرف بالضبط كل ما يرضى المجتمع فتغلفه أو تظهره ، تعرف كيف تتماق المجتمع وتحيد التمسح في أعرافه وتقاليده خاصة ذات الطابع الحساس ؛ أحياناً يسميها البعض بشخصية الذكاء الاجتماعى ويعرفها العامة من أولاد البلد بأنها الشخصية التى « تدهن نفسها حلالة » فتجعل الجميع يمجها وإن بالباطل ، وهي شخصية سالكة نافذة تعرف ثمن كل شئ فتدفعه عن طيب خاطر ،

تدخل كل موقف لتزايد عليه كل فرصة فتسلفها ، تؤمن بالمثل القائل : « الى تعرف ديتة اقله ! » ، وكم في سبيل مصلحتها الشخصية من قتل أبرياء . مثل هذه الشخصية تجد متسعا للنمو السرطاني في الساحة الدينية ، حيث تتخذ من المظهر الديني البالغ فيه سلبا إلى وصول تمتلك فيه فرص الطلوع المبارك إلى مشارف ثروات طائلة ونفوذ قوى . ولعل شخصية الريان وشخصية أشرف السعد أقرب مثل صارخ على ذلك .

لاشك أننا نجد الكثير من الصور لهذه الشخصية في الحقول الثقافية والأدبية والفنية والسياسية . في الواقع يمكن القول أن هذه ازدواجية تصيب المجتمع كله ؛ لدرجة أن المجتمع يتعامل مع نفسه وساسته بشخصية ويطوى الجوانح على أخرى . وتتفاوت القدرة على إخفاء هذه الأخرى أو إفلاتها من قطاع لآخر من فئة لأخرى من بيئة لبيئة من فرد لفرد . هو مجتمع يدرك منذ وقت مبكر أن « للجدران أذنانا » ، ولهذا فهو مدرب على إخفاء رأيه الحقيقي ، ليس في أمور السياسة والسياسيين فحسب ، بل في جميع الأوضاع الأخرى . إن الجمهور الذي اعتاد التصفيق على الدوام لكل من هب ودب هو نفسه الجمهور الذي يؤلف النكت الحادة الباردة للسخرية من كل شيء لا يعجبه ، وهو الذي يتردد على كل الأوامر فيملن في الظاهر قبوله ويفعل في الخفاء عكس ما صدرت به الأوامر تماما ، وفي الوقت نفسه يمارس حق الاعتراض الصارخ ولكن في ألعاب التنسيلة لعبة الورق والتردد وكرة القدم وما إلى ذلك ، يمارس ذلك بدرجة تبلغ حد العنف تنهسا عن فقدانه حرية التعبير . والشعب الخاضع لهذا المجتمع الغريب الزوجي الشخصية هو أيضا الميان دكي ، يبعد عن الشر ويعني له ؛ والباب الذي ينجي منه الريح يسده ويستره . إياك أن تظن أن آراءه التي ي طرحها على المقاهي وفي التجمعات وحتى في ورقة الانتخاب أوبرامج الإذاعة هي آراءه الحقيقية ، كلا ، إنما هي الآراء التي يعرف أنها مطلوبة وأنها يمكن أن تجتبه المتعجب ، إنه صاحب مبدأ « التقية » والمراوغة والصبر على الجار للسوء حتى يرحل أو تلم به مصيبة .

تتمكس هذه الازدواجية على السلوك للتزل ، وعلى أساليب التربية بوجه عام ؛ فنحن نعلم أبنائنا أشياء لا تمثل لها في الواقع ؛ ما يتعلمه التلميذ في المدرسة ينفضه الشارع والمنزل ، يثبت خطله وعدم جدواه ، مما يعمق الازدواجية في نفوس الأبناء كلما كبروا . الرجل في منزله يعلم أولاده أشياء وينفضها في الحال بسلوكه الفعل ، يأمر ابنه يعلم الكذب ويأمره في الوقت نفسه أن يكذب على من يطلبه في الهاتف قائلا : بابا مش موجود . ونادرا ما ترى رجلا يوضح شخصيته لأولاده ، فشخصيات الأباء دائما غامضة محاطة بهالة من التسلط . الكثيرون منا يبللون الجهد والطاقة الجارية ليحققوا لأولادهم مستوى معين في الحياة لا يتناسب مع حقيقة دخولهم ؛ البعض يتاجر في طرق غير مشروعة ، يسرق ، يبيع ضميره وضمته ، يمتحن نفسه في سبيل دخل يصرفه على مظاهر الرفاهية الكاذبة والتشلق في السلم الطبقي كاختناء الأجهزة التي لا ضرورة لها وارتداد المصايف والاتحاق بالمدارس الأجنبية التي تعمل على فصل الأولاد عن جلودهم وإصابتهم بالاستعلاء على قومهم . وهذا تكريس للزيف ولتعميق الازدواجية . الأولاد في الغالب سرعان ما يعرفون أن الأموال التي

ترغلهم ليست أموالا حلالاً ؛ من ثم فإن مسألة احترام الأب باتت مشوبة بالشك ، باتت هي الأخرى نوعا من الزيف الخشن والخداع .

هناك ناس فضلاء بالفعل لكن شهرتهم قامت على كوتهم موهوبين في إنضاج الشخصية الاجتماعية التي يتعاملون بها مع المجتمع ، حتى لقد نجموا في إخفاء شخصياتهم الحقيقية حتى عن أنفسهم ؛ عرفوا كيف

يتوافقون مع المجتمع فرضى عنهم فأعطاهم الشهرة والمجد ومنتجهم الأموال الطائلة ، إذ إنهم في الواقع لم يفضيوا المجتمع في شيء ، لم يصدموه بحقيقة مرة ، بل على العكس ربما أراحوه وساعدوه على تقليل الأمر الواقع وهياؤه للتعايش السلي . إن الحقل الثقافي مليء بالشخصيات للمصنوعة المثقفة الصنع تناقص تناقصا فادحا مع حقيقة جوهرها .

هذا للمجتمع المزدوج الشخصية يضع الفضلاء الحقيقيين في مأزق يصل إلى ذروة طرافته حينها يصبح مطلوبا من أحدهم أن يحكى شيئا عن حياته أو يفكر هو في كتابة سيرته الذاتية . ذلك أنه لو تجرأ الصديق والصرافة في كتابة سيرته الذاتية فيفقد الاعتراف إلى التصريح بأشياء لا تحمد عقباها ، قد تسقط هيئته في نظر المجتمع رغم أنه مجتمع متحل ؛ قد تسيء إلى أهله وعشيرته تسبب لهم نوعا من الفضيحة لا لزوم لها ؛ قد تغضب رؤسائه ، زملاءه ، أصدقائه ؛ قد تقلق راحة بعض الملوك الأعزاء ، خاصة أن المجتمع العربي لم يصل بعد إلى درجة من النضج تتيح له مثل هذه الحرية في الكتابة والإبداع ؛ سوف لن يرحم أبناء صاحب السيرة إن اعترف على نفسه بشيء مما يرفضه المجتمع أو يجهل الذوق العام ؛ ربما وضعهم في مأساة . العجيب أن هذا المجتمع يتوفر فيه قراء عديدون سوف يستمتعون بقصة كفاح يكتبها مفكر أو قائد أو سياسى أو عالم عن حياته بصور فيها صراعه ضد عوامل الإحباط والانحطاط وكيف انتصر عليها أو انتصرت عليه . إلا أن هؤلاء يحكم انتمائهم لهذا المجتمع سوف يتلاشى من أذهانهم — أو نسبة كبيرة منهم — للمنى المشرق الجميل الذى انتهت إليه السيرة الذاتية بخروج صاحبها من الصراع (صاعا سليما) ، وربما تتلاشى القيم الأخلاقية والعملية والسياسية والأدبية العظيمة التى كرس لها هذه السيرة ؛ وحتى إذا لم تتلاش هذه الإيجابيات فلنما فلنما على الأقل سوف تظل باعته في الأذهان أمام الأحداث المثيرة التى صورتها السيرة ؛ ربما لا يترك القارئ أن صاحب السيرة لم يصبح شخصية عظيمة إلا لكونه خاض هذه الصراعات وتعلم منها كيف يعمل فوقها .

أذكر أننى حينها حصلت على جائزة الدولة عام ١٩٨٠ سجلت حوارا مع فاروق شوشة في برنامجه (أمسية ثقافية) مع كل من الصديقين جمال الغيطاني ويحيى الخراوى ، وحينما سألتى فاروق شوشة عن سر حى لأدب الرحلات قلت له إنه كان في ابن عم يعمل بالثا سرىما كان يحكى لنا عن البلاد التى جال فيها للبيع والشراء ، وكنت أشاهد البرنامج في منزلى مع صديق مثقف ، فإذا بهذا الصديق يتجاهل كل ما قلته في البرنامج ويتف به في استنكار شديد : كيف تقول كان في ابن عم يعمل بالثا سرىما ؟ ! هذه فضيحة لك ! لحظتها كدت أنفجر من الغيظ لكننى قلت له : ماذا لو علمت أننى كنت هذا البائع السريع ؟ فقال تلك العبارة المشهورة : ليس كل ما يعرف يقال ؛ فلم أشأ مواصلة الحديث معه .

لهذا لم يكن مدهشا أن استأذنا الكبير نجيب محفوظ في حديث له مع الصحفي محمد الشاذلى بمجلة (المصور) منذ حوالى عام ، هاجم الدكتور لويس عوض على كتابه (أوراق العمر) ، بل اعترض على فن السيرة الذاتية من أساسه لأنه في رأيه يتسبب في فضح ناس لا ذنب لهم ويكشف الوجه القبيح لصاحب السيرة ، وضرب المثل على ذلك بأن لويس عوض قد نجح في تصوير شخصية أبيه السكر المستبد وفضح أسرته دون ذنب .

استأذنا نجيب محفوظ ليس بدعا في هذا ، إنما هو جزء من التركيبة الاجتماعية الراسخة رغم أنه من كبار المثقفين الناقدين لهذا المجتمع . هذا إذن هو الجانب المفيد غير الحر في حياة كبار الكتاب ، وهو ليس بالجانب

الذين ، لأنه يفوت علينا كنوزا من معرفة النفس الإنسانية كانت ستبلغنا إذا ما تمكن الكاتب من الكتابة بكل حرية دون الخضوع لأعراف اجتماعية بالية ومريضة .

وحينما كتب الإمام الغزالي سيرته الذاتية بعنوان (المتقصد من الضلال) لم تكن سيرة ذاتية على الإطلاق ، لأنه لم يتعرض فيها لوقائع حياته وكيف عاشها ، ولا للمماناة التي احتملها ليصبح إماما يشار إليه بالبنان ؛ إنما كتب قصة انتقاله من ضلال العلوم الفلسفية إلى هداية النور الإلهي ؛ وهو موقف ينطوي على رفض الحياة واحتقارها به أن يقدرها ويصنع لها مثالا .

كذلك الأمر بالنسبة للعالم بالله عبد الوهاب الشعراي حين كتب سيرته الذاتية بعنوان (لطائف المتن) ؛ لم يكتب إلا سجلا حاقلا بالفضائل التي من الله بها عليه ، فراح يعدد هذه الفضائل واحدة وراء الأخرى دون أن تنف على حدث حياتي واحد يرينا كيف وُزعمت هذه الفضيلة أو تلك في قلبه . إنها مجرد قائمة بالفضائل والمكافآت التي لو توفر جزء منها في شخص لكان نبيا . ذلك أنه لم يكن حرا فيما كتب ؛ كان أسيرا « للفكرة » التي ينبغي للمجتمع أن يتخلعها عنه ، للصورة المثل ، صورة القطب الزاهد الواصل الورع ، التي أرادها لنفسه فراح يستدرها ويعمل على تحقيقها إن بالسلوك الفعل أو بالتسجيل على الورق .

كثير الذين كتبوا سيرهم الذاتية في أدبنا العربي الحديث — وهم قلة قليلة — لم يكونوا في الواقع أحرارا عند الكتابة ؛ كانوا مكبلين بالصورة التي ينبغي رسمها في نظر المجتمع . فبدلا من أن يعرى الكاتب نفسه ويكشف عن مسؤولته وأثر التربية الخاطئة في سلوكها ؛ نراه ينساق إلى ذكر الإيجابيات فحسب . « المحترمون » لا يخفون للواحد منهم في أهم ما هو مطلوب من السيرة الذاتية : تصوير المشاعر والأحاسيس ودراسة النفس بكل خطراتها وتقلباتها ونزاعاتها الطيبة والشريرة على السواء ومحاولة فهم هذه النفس . . . ذلك هو الجوهر الثمين الذي نفتقده دائما كلما قرأنا سيرة ذاتية عربية مع أن هذا هو المبرر الوحيد لكتابة السيرة الذاتية . القيمة الحقة ليست في أن الكاتب يرصد نقاط نجاحه المظرد ، إنما القيمة أن يضيء أعماق نفسه ليصل إلى إدراك كنهه وواقعه . كاتب السيرة الذاتية عندنا — إذن — ليس حرا في أن يكتب بانطلاق ومرونة ، لا عن نفسه ولا عن الآخرين الذين لهم تمثيل في حياته بشكل ما ، إما خوفا مما نسميه بالفضيحة ، أو خوفا من الدعوى الفضائية التي قد يرسمها عليه الآخرون أو ورثتهم .



لكل هذا ، فإن أظن أن الكاتب الحر ، حرية هنري ميلر الأمريكي مثلا أو حرية لورانس الإنجليزي أو رابليه الفرنسي ، لا يزال يبتنا وبينه أشواط طويلة يقطعها المجتمع العربي في طريق التحرر على جميع الأصعدة السياسية والثقافية والأدبية والفنية والاجتماعية . وهو طريق يبدأ بوعي الإنسان بنفسه أولا ثم بحقوقه وواجباته . والواقع أننا مطالبون بجهود ثقافية مضنية لكي نحقق ولورع الحرية الأدبية والفنية المتحققة في كتاب (ألف ليلة وليلة) على سبيل المثال ، أو كتاب (الأغاني) لأبي الفرج الأصفهاني ، أو الكتاب الأعظم : ﴿ القرآن الكريم ﴾ ، الذي لم يأنف على جلال شأنه من تسمية الأشياء بأسمائها الحقيقية .

مع ذلك ، أزعج أن الجيل الذي أشرف بالانتهاء إليه قد ضم لحسن الحظ كوكبة هائلة من الكتاب بللوا جهودا خارقة - ربما أكثر من أي جيل آخر- في محاولة كسر التقاليد العتيقة والابتكار ومقاومة القمع والاستبداد ؛ صنع لنفسه مجدا حقيقيا وقدم للأدب العربي عطة ثريا ، ولم يأخذ في المقابل أي شيء . وأعتقد أننا جميعا مطالبون بقتل ذلك الرقيب العتيق الذي يتلبس أعمامنا بعين عوراء تقدح شرأ وشرأ . إنى أعتقد أن هذا الرقيب الخفي ربما كان هو إيليس الحقيقي الذي أقسم ليضلن الإنسان ؛ إنه ضد أن يتحرر الإنسان من الخوف والقهر والمبرودية بجميع أنواعها وألوانها .

•

● زمن الرواية

(الجزء الأول)

العدد القادم من قصص

في هذا العدد :

رواية التاريخ من جديد ● ساميه محرز

صنع الله إبراهيم : شاهد لكل عصر ● أروى صالح

الرواية المصرية في الستينيات ● فاليريا كيربيتشكو

خلية النحل حرية النحل ● سليمان العطار



وشهد شاهد من أهلها

رافت الدويرى

مصر

صبح النوم أيها المسرح المصرى

حيث إننى لم أتوقع جليداً . . أو غير مالوف أو عجيب من المسرح العربى عامة والمصرى خاصة . . إذ إن « فائد الشىء » لا يعطيه « فلان تنوقع » وتجربيا « فى مسرح تفرزه مجتمعات متخلفة تحوطها عن الانطلاق للمستقبل « نابوهات » و« عمرات » مقدسات خاللات ثلاثة : السياسة . . الجنس . . الدين .
رافت الدويرى ، مجلة للمسرح ، العدد ٣٥ ، أكتوبر ١٩٩١ .

مدخل تنظيرى :

إن (مشكلة المبدع) لا تقتصر على تخليخل الديمقراطية السياسية فحسب ، ولكنها تمتد كذلك إلى ضعف الديمقراطية الاجتماعية . . .^(١)
وهو ما يعنى أن القيود على الإبداع تأتى أحيانا من قناة العلاقة بالسلطة (حيث محور « الحرية » فى مقابل القهر) وأحيانا أخرى من قناة العلاقة بالآخرين (حيث محور « التراضى » مقابل « التناحر »)^(٢)
« فرقا بالكاتب (المبدعين) ، إذ لهم من قيود لغتهم وفهم وبنية تراثهم والموايرث الأخرى وتأثير قارئهم ومؤسسات مجتمعهم ما يكثيهم ليلبد الحرية (الموهومة) التى ينعمون بها »^(٣)

بداية لا بد منها

ليسانس فى الأدب والدراما والمسرح الإنجليزى عام ١٩٥٩ ، تعقبه رغبة ملحة وأصيلة فى التخصص باللائحاق بمعهد الفنون المسرحية لم تتحقق للأسف - فعوضتها بترجمة كتيبين عن (حرفية المسرح) (الإخراج

المسرحي) كاتا جوازاً لالتحاق مسرح الجيب قبل افتتاحه عام ١٩٦٢ مديراً لمسرح Stage Manager ثم تدرجت إلى مساعد مخرج فمخرج مساعد فمخرج لأول مرة عام ١٩٦٧، وما زلت (بمسرح الطليعة حالياً) . وخلال السنوات (٦٢- ١٩٦٧) تعلمت على أيدي نخبة المخرجين المائلين حديثاً وقتئذ من بعثات الإخراج المسرحي من أوروبا : سعد أردش ، كمال عيد ، كرم مطاوع ، فلروق العرداش ، نجيب سرور وغيرهم . ومن خلال ما قدم مسرح الجيب في بداياته التجريبية الطليعية ، تعرفت على صمويل بيكيت ويونسكو ودورينمات ويرخت ونظم حكمت . حتى (ياطالع الشجرة) لتوفيق الحكيم . وهكذا كانت بدايتي بالمسرح - بداية تجريبية طليعية ، لا تقليدية .

لن أخفر المدير مسرح الجيب أنه أجهض عرض الطليعة !

ومع ذلك ، فأنا لا أخفر للسيد مدير مسرح الجيب ذلك المناخ غير الصحي الذي خلقه حولي بعد عودتي من اللتانيا ، لدرجة أن جمهور الافتتاح شاهد مسرحية (الغائب) بلا إضالة مسرحية صحيحة ، بعد أن سمع السيد المدير بيع التذاكر للجمهور في يوم كان متفقا عليه أن يكون موعدالبروة النهائية . وفي الحقيقة ، فإن موقف السيد المدير لا يتفصل إطلاقاً عن ذلك المخطط العام (المنتظم أوغير المنتظم) لتحويل مسيرة الشباب أصحاب المستقبل والذين طالب عبد الناصر بأن تتاح لهم الفرصة كاملة . إذ إن حركتهم تغذي المحاضر بروح المستقبل . ومع وجود هذا المخطط العام للتحويل ، فإن الحركة المسرحية تقتضد المخطط العلمي اللازم لاحضان الوصول الحصري من برامج الإخراج الأحد عشر التي وضعت بلومراتالتجارب الطليعية خلال السنوات الأربع الماضية .

(رافقت الدويرى ، مجلة المسرح ، ١٩٦٧)

سقوط دولة المخابرات وبدايتي خرجاً ومؤلفاً

بعد هزيمة ١٩٦٧ ، أسقط عبد الناصر (مرغياً أخاك .. !) دولة للمخابرات داخل دولته الشمولية .. وكانت بداية لفترة ذهبية لامعاً لا بأس به من حرية التعبير والإبداع .

ولقد تراكبت بدايتي خرجاً مع بداية تلك الفترة الذهبية ، إذ في غفلة من الزمن البيروقراطي ، وأثناء غيبة مدير مسرح الجيب وقتئذ ، أنتلعت فرصتي الأولى للإخراج بموافقة وتشجيع مديره بالنيابة ، وأخرجت مسرحية سياسية من فصل واحد بعنوان (الغائب) بلؤلف مثل ، شاب ، ميتشيه وقتئذ ، هو جمال عبد المقصود .. وكان سر حماسي للمسرحية أنها كانت فرصة لي لأعبر من خلالها (بعد أن حذفت من المسرحية الإشارة إلى الملك ، وبعد أن خلعت « الطربوش الأحمر » عن رؤوس زبانية المسرحية أثناء تعليمهم لبطلها المناضل السياسي الشاب) لأعبر عن مرارتي بوصفي مصرياً من الدولة (الدوى - قرابية) التي تحكمت في مصر المحروسة منذ ١٩٥٢ ، وانتهت بنا إلى هزيمة عسكرية وسياسية وروحية ونفسية مهينة ، بعد سنوات من الوهم والتوهم خلق بنا خلالها الإعلام الناصري عالياً - إلى قمم وذرى الزهو القومي والفخر الوطني ، بأجنحة شعبية شقة من العدالة الاجتماعية والاشتراكية و ... و ... إلخ .

وأثناء إخراجى للمسرحية تحرك فى أعماقى (المؤلف) الكامن فى رحم الغيب . . فسمحت لنفسى بإضافة بعض الحوارات واللونولوجات ، مما أثار مؤلف نص المسرحية ، واحتدم الصراع . وهنا تدخلت البيروقراطية المسرحية لتوقف العرض التجريبى بعد عشرة عروض فقط ، لتحل خشبة المسرح مسرحية جديدة لمدير المسرح ، بالرغم من رفع الأمر للأستاذ محمود أمين العالم ، رئيس هيئة المسرح وقتئذ .

والغريب أن تعويق البيروقراطية المسرحية والقهر الإدارى « لإبداع » المبدع المسرحى كان - ولا يزال حتى الآن - قفى نهاية عام ١٩٩١ توقف عرض مسرحية من تأليفى وإخراجى بعنوان (متعلق من عرقوبه) بطولة عبد الرحمن أبوزهرة ، توقفت بعد عشرة عروض فقط بسبب المكائد والمعوقات الخفية التى تحيدها بعض القيادات المسرحية التى تنقذ إلى الديمقراطية فى إدراجها لمسارح الدولة ، وفى تعاملها مع المبدعين من كتاب وعرضى المسرح ، مما يؤكد أن (مشكلة المبدع) لا تقتصر على تدخل الديمقراطية السياسية فحسب - تماماً كما ذهب الأستاذ مصطفى سويط فى مقاله عن (الشروط الاجتماعية للإبداع) .

بيان ٣٠ مارس وتكوينى الفنى المزدوج

بعد إعلان عبد الناصر سقوط دولة المخابرات ، طرح بيان ٣٠ مارس ، متوجهاً للشعب المصرى بتصحيح المسار الشمولى لثورة يوليو بالانعتاق إلى الديمقراطية (لا يتعدد الأحزاب أو التناوب) وإنما ديمقراطية التنظيم السياسى الواحد الأروحد ، ديمقراطية الاتحاد الاشتراكى . ولتحقيق توجهات بيان ٣٠ مارس فى مجال الثقافة ، أصدر د . ثروت عكاشة وزير الثقافة (للمرة الثانية) قراراً بانتدب مجموعة من المخرجين الشبان - كنت أحدهم - من مسارح هيئة المسرح بالقاهرة الذين اجتازوا بنتجاح التجربة الأولى فى الإخراج ، بانتدابهم إلى جهاز الثقافة الجماهيرية ، وقد رأسه الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة - للإخراج من قصور الثقافة ، بقصد بعث حركة مسرحية بقيادة الفنان الكبير حمدى غيث (ربما محاولةً لبعث حركة ثقافية ومسرحية سابقة قادها قبل هزيمة ١٩٦٧ المناضل سعد كامل . ولكن كتاب التقارير المباشرة وقوى القهر أجهضت الحركة الثقافية والمسرحية وشرجت كوادرها الثقافية الراحية ويأسر د . ثروت عكاشة نفسه بوصفه وزيراً للثقافة فى المرة الأولى) .

باختصار ، انتقلت عام ١٩٦٧ من مسرح الجيب - متدبياً - للإخراج بقصور الثقافة الجماهيرية ، ولقد أسهم هذا الانتقال فى إكمال (تكوينى الفنى كرجل مسرح) . لقد أنقذنى من الانغلاق فى مسرح الجيب مع المسرحيات الطليعية والتجريبية ، وبالتالي أصبحت أجمع ما بين التجريب والطليعية لجمهور الصفوة المحدودة ، والمسرحية التقليدية لجمهور عريض متنوع من بسطاء سكان المدن المصرية .

وكانت (شرح فى جدار الخوف) أول مسرحية أخرجها خارج القاهرة ، وبالتحديد فى قصر ثقافة أسبوط ، محافظتى التى أنتمى إليها ، بحكم مسقط رأسى ومولدى فى الدويرى إحدى قرأها .

ومسرحية (شرح فى جدار الخوف) معدة عن قصة للأستاذ محمد صدى ، وتعتبر عن ضرورة بقطة وعى جموع الشعب المصرى مما يسقط جدار الخوف الذى يقيمه الإعلام فى أعماقنا وعقولنا بالأساطير والأوهام ، فالإعلام الداخلى إعلام السلطة الحاكمة ، تصنع من نفسها ولتفسها أسطورة بطولية شعبية ، أو أسطورة لسلطة أبوية من حقها أن تسلم لما الجموع قيادها طواعية . أما الإعلام الخارجى ، فإعلام المدعو للتصبر للوجه إلى بلد

منهزم هزيمة مهينة بتضخيم قوته وخلق أسطورة إسرائيل التي لا تهزم أو لا تنهزم . وفي ظل توجهات بيان ٣٠ مارس أمكن عرض المسرحية المذكورة (شرح في جدار الخوف) ، وغيرها .

مات عبد الناصر

طاغية كفر التهذات

(كفر التهذات) كانت أول مسرحية أحقق بها موهبي مؤلفاً مسرحياً ، بالرغم من تأثرها الطبيعي بأكثر من عمل مسرحي من التراث العليل ، كـ مسرحية (إليكترا) لإيسخيلوس و (الذباب) لسارترو (ثورة الفلاحين) للكاتب الإسباني لوي دي بيجا .

ولقد قتل طاغية (كفر التهذات) ، وكان من الطبيعي أن يوجه الاتهام إلى ابن وابنة زوجته لأنه قتل أباهما وتزوج أمها - وإذ بالمحقق يواجه بأكثر من قاتل (للطاغية) الواحد بعد الآخر والواحدة بعد الأخرى ، حتى (غازية) الكفر- تقدم للمحقق لتعترف بقتلها للطاغية ، ثم تزحف جوع الكفر لتعلن بصوت جماعي : « أنا التي قاتلت جساس » (طاغية الكفر) ! مما يدهش المحقق ويفقده عقله . . ليعلم هو بدوره « أنا التي قاتلت جساس » .

ولقد تحمس لإخراج المسرحية الفنان الكبير كرم مطاوع . وقامت ببطولتها سهير المرشدي . ولكن ، ولأسباب مهنية وتناحرات فردية ، بعث مسرح الطليعة وقتل (١٩٧٣) بتقرير أو لعله مجرد تلميح خفي للرقابة يوحى لها برفض المسرحية لحاذير رقابية تتعلق بأن طاغية للمسرحية هو عبد الناصر . ولقد ظل نظام السادات ، بعد موت الأول ، يحافظ - ربما حرجاً وحياء ولفترة محدودة - على مسيرة عبد الناصر وسمعته ، ولذا رفضت (كفر التهذات) لأن طاغيتهما هو عبد الناصر . وهكذا لم تقدم المسرحية إلا في عام ١٩٨٤ ، بعد أن « طرشت » الرقابة المسرحية .

الطربوش الأحمر

هو المهرب

لقد دأب مؤلف للمسرح المصري منذ ١٩٥٢ على تحرير مسرحياته « بطريشة » المسائل ، مجرد الإشارة إلى أن الشخصيات المسرحية تضع (طربوشاً) أحمر فوق رؤوسها من الممكن أن يميز للمسرحية رقابياً . وهكذا أجيّزت (كفر التهذات) لتقدم على مسرح الطليعة عام ١٩٨٤ ، بعد قتل السادات بعدة سنوات . والطريف أن للمسرحية أصبحت توحى لقارئها ومتفرجها بأن الطاغية القتيل هو السادات وليس عبد الناصر . . . دنيا !!

وعندما قدمت للمسرحية في عام ١٩٨٤ ، كنت قد اخترت لها (الواغش) عنواناً أكثر التصاقاً بموضوعها وعالمها . فـ « الواغش » رمز للخوف الذي يمشش في رؤوس جموع الكفر وقلوبهم . ولقد وافقت الرقابة على عنوان (الواغش) طالما (الطربوش) فوق رؤوس الشخصيات . ومع ذلك ، فلقد فوجئت برقابة أخرى - رقابة من فنان وعمر كبير - كان وقتئذ رئيس قطاع المسرح الذي أصر على رفض (الواغش) عنواناً للعرض خشية انتقاد السيد الوزير وقتئذ . وأخيراً اهتمت لعنوان (ليه ؟ - ليه ؟) ، وكان التساقط موجهاً للفنان الذي نصب من نفسه رقيباً على عنوان مسرحية الواغش .

شكسبير فى العتبة

وانفتاح السادات

فى عام ١٩٧٦ قدم مسرح الطليعة رؤية مسرحية من صياغى ، إن لم تكن من تأليفى ، بعنوان (شكسبير فى العتبة) وإخراج الزميل فهمى الحولى . ومن خلال تصوير مسيرة حياة شكسبير وموقفه من الملكة اليزابيث ، استهدفت تصوير موقف الكاتب المصرى المعاصر من السلطة فيما بين انغلاق وشمولية نظام عبد الناصر (مقابل للملكة اليزابيث الأولى) ونظام السادات (مقابل جيمس الأول) المتفتح اقتصاديا وسياسيا . ووقتها كان السادات بالفعل قد رفع شعار التاير المتعددة . توطئة لتعدد الأحزاب السياسية لرفع واجهة ديمقراطية أُنصَح أنها مجرد حلية وزخرف ، ديكور ديمقراطى قابل للهدم فوق رؤوس جميع التيارات السياسية والدينية إذا ما أشتير غضب السادات ، الفاشستى فى أعماق أعماله (وهذا ما حدث بالفعل عام ١٩٨٠ قبل اغتياله بقليل) .

الرقابة على المسرح

وإمعانا فى السخرية الخفية من (الرقابة) ، وربما انتقاما - لا شعوريا - لمصادرتها لأولى مسرحيات (كفر التهدات) وعدم إجازتها إلا مطربة بطربوش أهر، قدمت (للرقابة) فى (شكسبير فى العتبة) ممثلة فى الثالوث السلطوى السياسى والدينى والأخلاقي ودورها فى إغلاق المسارح ومصادرة المسرحيات بل والقبض على شكسبير وفرقته على خشبة المسرح - لأسباب السياسة والدين والجنس - ثالوث التابوهات والمحرمات نفسه الذى يعوق (الإبداع) المصرى حتى الآن .

وفى مسرحية أخرى بعنوان (رسالة غرامية ناسفة) لم تنتشر أو تعرض للأن - هناك شخصية (المطربش) الذى لا يمر على الكلام أو التعامل مع بقية شخصيات المسرحية إلا والمطربوش الأهر فوق رأسه ، فهو يقول لبطل المسرحية :

« ما هو من غير طربوش أهر فوق رأسى لا أنا ولا أنت ولا أيها حد معانا هنا .. حيدرق ينطق كلمة نفسه يقولها ، وإلا كلنا نروح فى الطراوة تأخذ نزلة برد .. ونضيق فى أبو نكلة » . الشخصية المطربشة نفسها تعاود الظهور فى مسرحية لى (ثلاث ووقات) والتى أعرجتها لمسرح الطليعة عام ١٩٨٦ .

اغتيال السادات

وثورة فى الأرحام

منذ بداية حكمه لمصر ، أطلق السادات (بعد أن تخلص من مراكز القوى - بقايا الناصرية - المضادة له .. فيها أسماء بثورته التصحيحية) أطلق السادات من جوف « القمم » (عفريت السلفية) بتوجهاته الظلامية بقصد أن يضرب به الناصريين والشيعيين وكافة القوى المعارضة له .. ومع الوقت انتضح أن عفريت السلفية قد انطلقت ليعمل لحساب نفسه - لا لحساب السادات - مستهدفا الوصول للحكم وإقامة دولة إسلامية سلفية ، خاصة بعد ظهور النموذج الحزبى الإيراني . ولقد دأب عفريت السلفية - وما يزال - على إثارة الفتن الدينية الطائفية مما يهدد الوحدة الوطنية . كما أنه أطلق وما يزال يطلق جنائزه وفتاويه السوداء تحت الإبداع ومحاكمة المبدعين وإبداعاتهم . ولعلنا مازلنا نذكر هجمة المصادرات على معرض الكتاب الأخير - وأخيرا اغتيال المفكر الحر ووكيل حزب المستقبل - تحت التأسيس - فرج فوده . إن العفريت السلفى نفسه ، الذى أطلقه السادات من القمم ، اغتال السادات أثناء احتفاله - متطاولا - بذكرى نصره وعبوره ..

والآن فلنعترف بأنه منذ حادث النصبة الشهير ، ومنذ فتح أبواب السجون الساداتية لخروج التيارات السياسية والدينية كافة ، عادت الصحافة المعارضة إلى نشاطها من النقد والتوجيه بلا رقابة تقريباً . لقد استمر - حتى الآن - هملش لا بأس به من الديمقراطية السياسية (بالرغم من استمرار قانون الطوارئ) - ومع استمرارنا في المطالبة بإلغائه (- وأيضاً استمرت حرية التعبير في الإبداعات المنشورة باستثناء حالات قليلة من المصادرة لبعض الإبداعات المنشورة التي وصلت إلى محكمة مبدعها بتحريض من مؤسسات دينية تغازل - خفية - التيار السلفي فتعطى لنفسها حق المصادرة ، مثلما حدث في معرض الكتاب الأخير ، أو على الأقل كتابة التقارير المفرضة المحرصة على المصادرة . ومع ذلك ، فالقضاء المصري كثيراً ما يناصر المبدع وحرية إبداعه) .

وفي مجال الفنون الجماهيرية (السينما والمسرح) فلنعترف بأن (الرقابة على المصنفات) أصبحت أكثر استتارة وفتحتنا في نظرتها للأعمال الفنية الذكية البعيدة عن المباشرة الفجة التي تفقد العمل الفني فنيته . إذن ، فالمبدع المسرحي لم تعد له مشاكل حادة مباشرة على مستوى محور علاقته المباشرة بالسلطة السياسية ، خاصة المبدع الذكي .

ومع ذلك ، يظل هناك المحور الثانى ، محور علاقة المبدع بالآخرين المتناحرين معه حول إبداعه بقصد تقييده ونخفه حتى يفقد الحياة . والآخرين حالياً هم (الجحيم الساترى) البشع المفزع للمبدع عامه ، والمبدع المسرحى خاصة .

فمن هم هؤلاء الآخرون المعوقون للإبداع ؟

(١) غالبية القيادات المسرحية حالياً ، ومنذ سنوات مضت ، قد أصبحت قياداً معوقاً للمبدع المسرحى الحقيقى . ولقد اتضح ذلك خلال مهرجان المسرح التجريبي ، إذ انكشف المستوى الفنى التقليدى والثقافى المتخلف لتلك القيادات المسرحية ورفضها الدائم لآى عمل مسرحى (حداثى) يضيف جديداً إلى المسرح المصرى ، وهذا ما كتبه في مجلة المسرح العدد ٣٥ عام ١٩٩١ تحت عنوان (صبح النوم أياً المسرح المصرى) :

إن عروض هذا المهرجان مجتمعة تمثل لمنفجها المصرى مائدة مسرحية حافلة « بالتنوع المسرحى » فى الأشكال والأنواع المسرحية بغض النظر عن مدى تجريبيتها وعمق جودتها الفنية .

وبالضرورة ستفق على أن هذا « التنوع » المسرحى المفقود يجب أن « يخرج » بل « يخرج » المسرحيين المصريين ومسرحهم المصرى (عن مسرح الدولة آنكلم) بعد أن كرست قياداته المسرحية الكوميديا الهائلة الراقصة والرقص الهازل ، باختصار « المسخرة » الرخيصة كنوع مسرحى أوحده . ثلاثة أخماس قيادات مسرح الدولة يخرجون للمسرح التجارى ويشروطه - وجبة مسرحية بتممة مقفزة على متفرج مسرح الدولة المصرى أن يتعاطاها « لزغزغته » حتى النوم .

(وثورة فى الأرحام) مسرحية من تأليفى ، لم أتمكن من إخراجها على مسرح الطليعة إلا بعد أن غيرت عنوانها إلى (ولادة متمردة) حسب توجيهات لجنة القراءة وكتبت ، ورأى مدير الطليعة وكتبت .

(٢) النقد - بعضهم - جحيم آخر للمبدع المسرحى فلقد تحول بعضهم إلى « محرضين » للسلطة الثقافية ضد المبدعين وضد لجان الثقافة بالمجلس الأعلى للثقافة للدولة عن جوائز الدولة . وهذا ما حدث معى عام ١٩٨٣ ، عندما حصلت على جائزة الدولة التشجيعية عن مسرحيتى (قطعة يسع - ت - ارواح) .

ولعلنا مازلنا نتذكر بلاغ د . مصطفى هدارة لمؤسسة الرئاسة ضد مجلة (فضول) فى ثوبها الجديد ، وقبل صدورها - لأنها تنوى تخصيص عددها الأول والثانى عن « الأدب والحرية » . ولعلنا ما زلنا نذكر هجوم إبراهيم سعده وحملته الضارية على فيلم (ناجى العلى) .

والأمثلة كثيرة على جحيم الآخرين المعوق للمبدع .

(٣) والآخر الثالث ، الذى يقيد الإبداع المسرحى ، هو المتفرج للمسرحى الخال الذى يهبط به المسرحيون أنفسهم منذ بداية عصر الافتتاح - هبطوا بلذوقه إلى الحضيض . ومن ثم أصبح المبدع المسرحى الطموح مقيدا بمقولة « الناس عايزه كله » . وفى اعتقادى أنها مقياس غير صحيح - ومن الممكن أن يثبت العكس إذا أصرونا على أن تقدم للمتفرج الأشكال المسرحية الحديثة . ولعل زحام الشباب على عروض المهرجان التجريبى يثبت أن المتفرج المصرى متعطش إلى الجديد والجيد والجاد فى المسرح .

(٤) أما الآخر الرابع للمقيد لمبدع المسرح ، وخاصة مؤلف المسرح ، فهو (هبوط) مستوى جيل كامل من المسرحيين إلى الكسب المادى - والاستسهال فى اختياراته لمسرحيات يخرجها . بل إن المؤلف ذاته سقط من هوة الإغراءات البترو - دولارية . فكفر بالمسرح الجيد الجاد ليكتب (للهضعات المسرحية) لإضحاك وتسليه جمهور القطاع الخاص من سياح عرب ، والجمهور الافتتاحى ، من حرفيين وسماسرة شركات توظيف الأموال . وكل هذه الظروف المحيطة فرضت على أن أقدم كل ثلاث أو أربع سنوات مسرحية وحيدة فى من تأليفى - ومضطرا - من إخراجى - وعلى نخبة مسرح الطلبة بالتحديد ، فى ظل معوقات إدارية وتنظيم إعلامى ودعائى ، مما يجهض العرض التجريبى قبل الألوان لحساب مسرحية يخرجها مدير المسرح أو لحساب مؤلف له منصب فى ديوان الوزارة أو صاحب مساحة فى جريدة أو مجلة . وفى ظل هذه الظروف مازلت أحفظ مسرحيات لى كتبته منذ سنوات ، وأناضل للأن لتقدمها بلا جدوى مثل (خيول النيل) ، (صانع الأوهام) ، (نادى النفوس الضائعة) .

(٥) أما الآخر الخامس ، فهو أخطر « الآخرين » المعوقين للإبداع والمبدع المسرحى . ويتمثل فى شركات الإنتاج التلفزيونى الممولة من شيخ البترول . إنهم أخطر « آخر » يهدد العقل والإبداع المصرى . ونظرة خاصة على « فاتورة » المنوعات والمهرمات والتابوهات الأخلاقية والدينية والسياسية ، مما يقيد - بل يقتل ، ختقا - التجربة الدرامية والإنسانية والفكرية . إنه الطاعون ، بل السرطان ، وربما الإيدز ، الذى يهدد العقل والإبداع المصرى بفقدان المناعة حتى الموت .

مجرد أن سلمنى مدير شركة (عرين) فاتورة المنوعات شعرت بالاختناق ، وقررت الانسحاب بلا عودة ولو لمجرد التفكير فى التعامل مع شبكة القيود اللزجة القاتلة .

الهوامش :

(١) ، (٢) الشروط الاجتماعية للإبداع - مصطفى سويى مجلة (فضول) للمجلد ١١ ، العدد الأول ١٩٩٢ (ص ٢١) .

(٣) هامش الحرية فى الممارسة الأدبية - عبد الله اصطيغ - للرجع السابق (ص ٥٢) .



شئ من تجربتي

في مواجهة ظروف غير ديمقراطية

رشاد أبو شاور

فلسطين

١ -

يميل المبدعون عموماً إلى الشكوى ، وفي بلاد العرب الكثيرة يتكاثر ما يدعو للشكوى والتذمر ، ويقل ما يعث الفرح والسرور والرضا ، حتى إننا أحياناً ، وأمام ما نرى ونعيش ، نتحسر على أيام ما خطر ببالنا للحظة أن نذكرها بخير ، وإن كنا لا نعلم أياماً طيبة وعدتنا بحياة كريهة إنسانية ، مازلتا نعيش على ذكرها .

وشكوى المبدعين تتخذ أحياناً طابع المبالغة ، حتى إن المتلقي يستجيب بالسخرية لا بالتفجع . والشكوى المبلورة هذه أساسها وباعثها فردى ، وفي الفردية استعماله وتتركز ادعاء نبوة زائفة ، ويميل مبالغ فيه للتفضل على المجتمع والوطن .

بناءً على ما تقدم ، أتبه إلى أنني لا أشكو ، لا أهجو ، وإنما أسوق وقائع وذكريات مررت بها جديرة بالكشف والفضح بعد دراستها وتعميقها .

كان هيمنجواي يردد أن المرض والفقر عدوان لعدوان للكاتب ، وفي بلادنا المرض والفقر عاهة واحدة ، فالفقر مرض ، والمرض موت بطيء ، خاصة أنه في بلادنا لا ضمان صحي جدى ، ولا علاج ، ولا احترام لإنسانية الإنسان .

لكن المرض والفقر ليسا وحدهما أعداء المبدع ، فهناك الجهل والكذب والنفاق والتزوير والادعاء والتخلف و... إلخ .

ونحن المبدعين العرب نعيش ، والحمد لله على كل هذا ، الأمراض سائلة الذكر ، ومعها الرقابة وسلسلة المحرمات . إذن المراتع والعوايق لا تنخص كاتباً وحده وإنما توحداً في الهجوم ، وأحسب أننا ، لذلك ، مدعوون

لكشفها ونفضها وتحديها ، لأننا بهذا لا نخدم أنفسنا بوصفنا أفراداً ، وإنما نسهم في خدمة وطننا ومجتمعنا وهكذا تكون الكتابة اشتباكاً متصلاً ومعركة واحدة وحالة من اللا استقرار والكسل والرضى عن النفس وما تقسمه السلطات ، وما يتعم به السلطان !

٢ -

عام ١٩٧٢ نشرت روايتي الأولى (أيام الحب والموت) . ووقائع الرواية تدور في قرينتا « ذكرين » التي سقطت تحت الاحتلال عام ١٩٤٨ . في تلك القرية ، وهي من قرى الخليل ، قاتل المصريون والسودانيون وأبناء القرية بيناتهم ذات الطلقات الخمس ، والبنادق اليونانية ذات الطلقة الواحدة ، وهم — أبناء القرية — لم يواجهاوا المصائب الصهيونية وحدها ، وإنما اشتبكوا مع أشبه الإقطاعيين الذين باع بعضهم ضميرهم وشرق ونهب وأحرق بكل شيء ولم يتورع عن عقد صفقات مع المستوطنين اليهود .

كنت أعيش في سوريا ووالدي والأهل في عمان بالأردن ، فما كان من أبناء إحدى العائلات إلا أن اختلقوا مشكلة كبيرة مع والدي وأهل ، هذا رغم أن اسم عائلتهم لم يرد في روايتي ، ولكنهم استنجدوا الأمر استنجاء ، بعد وشاية من « مختار » حيث من أبناء منطقتنا. والغريب في الأمر أن بعض أبناء تلك العائلة ناصبوني العداء فيما بعد ونحن في بيروت ، رغم أننا معا في الثورة الفلسطينية . لقد وصل الأمر بين أهل وأفراد تلك العائلة حد التلويح بالسلاح . أما بعض أفراد العائلة في صفوف الثورة فقد برهنوا بسلوكهم على أنهم يتسبون إلى العشيرة ، وأن الثورة لم تغير عقولهم ونفوسهم .

طبعاً كنت حلماً عندما كتبت روايتي الأولى . فلقد غيرت أسماء العائلات والقرى والبلدات حرصاً وحذراً ، ذلك أن غايي لم تكن التشهير بعشيرة أو شخص ، وإنما العودة إلى جذور النكبة لنفض أسبابها ومسيباتها .

أن تكذب عن فلسطين ومأساة شعبها يعني أن تعود إلى الأسباب ، وأن تدرس حياة مجتمع بكامله . أنت لن تحمّل مسؤولية الكارثة للعامل الخارجي ، فالحمل الذائق سَرع وسَهّل في حدوث النكبة ، الجهل والتخلف عوامل موجودة في رحم الحياة الاجتماعية ، والروائي — الذي لا يعرف ويقرأ جيداً حياة مجتمعه — سيكتب أهجية للعدو ليس إلا ، وربما يحمّل الظروف أسباب المأساة ، ويتهرب من سليات مجتمعه ولمراضه وخبرائه .

منذ بدأت القراءة جيداً ، وشرعت في الكتابات الأولى ، سألت نفسي : لماذا حدث لنا ما حدث ؟ كيف انهمز أهلنا وخرجوا من الوطن أو وقعوا تحت الاحتلال ؟ ما أسباب السبات الذي شمل الأمة ؟ . . من أين جاء كل هذا الحراب الشبح الرهيب ؟

هذه الأسئلة وغيرها دفعتني للتوغل عميقاً ، فكلماً سرت وأمعنت السير توغلت وراء الأسئلة ، أما الفقر الشخصي والمرض أحياناً فربما ضاعفاً من همّي الروحية والعقلية ودفعتني للعناء والتشبث بما نذرت نفسي له . معادلت بسيطة : أنا فقير وكثير من أبناء شعبي فقراء ، وأنا مريض وكثيرون من أبناء وطني مرضى بسبب الفقر والغربة وحياة المخيمات ، وكل هذا الفقر والمرض جرهما علينا الانتداب البريطاني والاحتلال الصهيوني والمؤامرات محلية ودولية . وهذا ، مع ذلك ، لا يعفينا من النظافة والحفاظ على صحتنا بوسائلنا البسيطة .

رواية (أيام الحب والموت) علمتني درسا كبيرا ، وهو أن تفجير الخرابيات والدمار يؤلم ، ويجلب للمشاكل ، ومهنة الكتابة ليست مريحة ، ففى بلادنا قد تجلب الكتابة لرأسك المنية ! .. ولذا لا يجب أن تدور رأسك زهوًا واعتدادًا ، وإنما يجب أن تمتلئ باليقين والمعركة والنور .

لقد قال لى أبى ذات يوم عندما زارنى فى بيروت : « يارشد أنت بروايتك ثارت لاهل قرانا من إذلال الظالمين واللصوص والسفلة » .

ولقد علمت من أبى أن أحد أبناء عمومتي قرأ روايتي الصغيرة تلك - على نفس واحد كما يقولون - فى جلسة واحدة ، فى إحدى الليالي ، على مسامع عدد كبير من الأقارب والأهل وأبناء قريتنا . . وما أدهش أولئك الناس أن تلك الحوادث التى استمدتها روايتي وقعت قبل ولاحق بسنوات ، ولما كنت أعيش مشردا بعيدا عن أهل وأبناء منطقتي ، فكيف عرفت تلك الحوادث والوقائع والشخص ؟ !

لهذا الأمر حديث فى غير هذا السياق !

٣ -

دامت من جيل النكبة ، أقصد نكبة ١٩٤٨ ،

ودامت من جيل الثورة ، جيل المنافي والرحيل والشرذ ، جيل الفداء والتضحية ، جيل الأحلام والأمال ، فلا بد أننى عشت مواجهات صعبة فى سبيل الحرية ، حرية الإبداع ، ودحض الأوهام والأكاذيب وتحدي الخراب !

عام ١٩٧٤ نشرت روايتي (البكاء على صدر الحبيب) فى بيروت . وما هى إلا أيام حتى بدأت حملة ضدى . فجريدة « المحرر » اللبنانية نشرت صوري وقد غطاها السواد واتهمنى بتشويه الثورة ووجهها الجميل ، أما مجلة « الصياد » فقد أعلنت عن مصادرة الرواية وملاحقة المؤلف . وفى الأسبوع التالى اتهمنى بالإساءة إلى سمعة عدد من القادة والمسؤولين وأسهمت فى تأويل الأسماء ومطابقتها مع أسماء حقيقية . فى مجلة « الحرية » كتب صحفى فلسطيني أننى أؤسس لمرحلة السولجيتينية فى الأدب الفلسطينى ، وهنا اضطر السيد ناجى علوش أمين عام الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين أن يعقد مؤتمرا صحفيا يدافع فيه عن الرواية والكتاب ، لقد أعلن السيد ناجى علوش أن الرواية تنقد ولا تشهر ، وأن الروايتى معروف بمواقفه ومشاركته الميدانية فى الدفاع عن الثورة .

كانت حرب تشرين (أكتوبر) قد وقعت وانتهت ، والتوجهات السياسية لقيادة منظمة التحرير الفلسطينية فجرت حوارا حادا وصراعا بين دعاة الدخول فى سياسة التسوية والرافضين للهرمانه على نتائج تلك الحرب . وقد انكمست الصراعات على حياتنا الفلسطينية سياسيا ، ثقافيا ، وحتى اجتماعيا .

وفى مناخ الحدة ذلك ، تفجرت الحملة على روايتي ، وإزاء التهديدات التى وجهت لى غادرت وأسرقت بيروت إلى سورية وأقيمت فى نعيم بيرموك .

ذات يوم زار قائد فلسطيني المواقع العسكرية الفلسطينية فى منطقة درعا السورية ، فسأله أحد المقاتلين :
- يا أبح هل قرأت رواية رشاد أبو شلور (البكاء على صدر الحبيب) ؟

فما كان منه إلا وأجابه بتوتر وغضب :

— هذا الكتاب أفكاره مسمومة ، لا تقرأوا ما يكتب أبدا ، إنه حرب !

وذاث يوم زار القائد أبو صالح — رحمه الله — عضو اللجنة المركزية لحركة فتح ، مكتب الإعلام الفلسطيني بدمشق ، وكنت أعمل هناك ، التقيته وسلمت عليه ، وسلم عليه الشاعر أحمد دحبور ، وبعد قليل غادرت المكان . وياغت أبو صالح الشاعر أحمد دحبور بالسؤال التالي :

— كيف تسمح لنفسك بهاجرة فتح ، ها ؟ !

فدمش دحبور ورد عليه بسؤاله التالي :

— وأين هاجمت فتح يا أخ أبو صالح ؟ !

— في كتابك الجديد !

وهناك تدخل السيد إسماعيل أبو شمالة مسؤول الإعلام وسأل أبا صالح :

— وما هو الكتاب يا أخ أبو صالح ؟

— (البكاء على صدر الحبيب) !

أجاب أبو صالح . فسأله السيد أبو شمالة :

— هل قرأت الكتاب ؟ !

— لا . ليس لدى وقت !

— فكيف تحكم على كتاب لم تقرأه ، علما بأنك تستلعب قراءته في السيارة من بيروت إلى دمشق .. هكذا تحكم بإنصاف ومعرفة !

— الذين قرأوه أخبروني .

— لا بأس. الذين قرأوه ربما يكونون غير متصفين ، ثم أريد أن أسألك ، هل تعرف من هو هذا الإنسان الذي يقف ، أمملك ؟

— يا سلام .. رشاد أبو شاور !

— لا يا أخ أبو صالح ، رشاد أبو شاور غادر منذ قليل ، هذا الشاعر أحمد دحبور ، وهو مشهور جدا ،

و .. لا يكتب روايات و .. هو ابن فتح !

— ها !

بعد سنوات قاد أبو صالح رحمه الله الانشقاق ، وكان أن رفع راية الديمقراطية ! إنني لا أريد الإساءة لأحد ، ولكنني بسوقى لهذه الوقائع ، التي تبدو صغيرة ، أبلد ادعاء الديمقراطية . لأن الديمقراطية ليست مجرد شعار أو إعلان ، إنها ثقافة وسلوك وعارسة واحترام لحرية التفكير والنقد ، والرد على الرأي والحجة بالرأي والحجة .

لقد رأيت دائما أن الخطر الداخلي يهدد التجارب الثورية أكثر من الخطر الخارجي ، ونحن عرب فلسطين لسنا نعيش على أرضنا ، ولذا فنحن عرضة للتشوهات وعمليات التخريب والإفساد . هذا فضلا عن بؤس الخطابات الإقليمية التي تدفع إليها بسبب المذابيح والمضايقات والقهر في المطارات والسجون وعبر الحدود .. إلخ .

ما تقدم دفعني أن أكتب عن الإنسان الفلسطيني وعذابه ، فلا أجد ولا أرض السكر على الموت ، ولا أحمل الأعداء مسؤولية كل كوارثنا ، فهناك أعداء في الداخل .

في زيارتي الأخيرة لموسكو عام ١٩٨٤ قال لي رئيس تحرير مجلة « الأدب الأجنبية » :
— نشرنا روايتك بعد ثلاث جلسات حوار لمبة التحرير عام ١٩٨٠ ، خفنا أن يصدم القاري في بلادنا ما يقرأ ، أما بعد خروجكم من بيروت وما نشب من اقتتال داخل ، والمآسي التي لاحقتكم ، فأحسب أننا لو قرأنا الرواية جيداً ما كنا فوجئنا بالذي حدث ، لذا عدنا وقرأنا روايتك من جديد ، وهي أول رواية عربية نقدمها للقاري في بلادنا على صفحات مجلتنا . . طبعاً فيما بعد قدمت رواية الكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ (اللص والكلاب) .

٤ —

عام ١٩٨٦ صدرت روايتي (الرب لم يسترح في اليوم السابع) ، وهي رواية الخروج من بيروت على السفينة . وكنت قد عشت التجربة الرهيبة ، تجربة الخروج بعد الحصار . لاحقنا بارجة أمريكية طيلة سبعة أيام يرافقها طراد فرنسي ، من بيروت إلى قبرص إلى كريت ثم . . بتزت في تونس .

في الليل تشعل البارجة الأمريكية ضوءاً وهيباً ، يبدو كعين السكلوب ، تسلطه على سفيتنا ، ويحوم في الضوء سمك القرش الرهيب ، وفي مياه بعيدة نبتعد عن فلسطين وأسرنا وذكرائنا ، وعلى السفينة أبطال وجرحى ولصوص ومزورون بطولات وأدعياء وعشاق وكتاب وفنانون ، لقد اختلطت القيم والمثل ، والمبدع لا بد أن يكون شاهداً صادقاً ، ولذا كتبت روايتي (الرب لم يسترح في اليوم السابع) ، وبعض الأساء جعلتها مناسبة للعار لأنها أسماء لصوص سفلة حولوا حياتنا إلى جحيم . ليس الشعر وحده ما يهجو ، الرواية أيضاً تهجو كل بشاعة تنخر حياتنا وتنغص عيشنا وتنشوء ثورتنا .

الثورة مشروع للتغيير والتغير ، فإن حملت الأمراض فكيف ستغير؟ إلى أين تمضي إن فتكت الأمراض بروحها وعقلها ؟ !

ذات يوم في تونس ، التقيت أحد المسؤولين ، وكان معنا في سفينة الخروج تلك ، فأرغى وأزبد وهدد وتوعد ، فسألته :

— لماذا أنت غاضب ، ألم تكن تحمل حقبة مليئة بالمجوهرات والأموال ؟ !
فسألني :

— ماذا سيقول أبناي عندما يكبرون ويقرأون هذه الرواية ؟ !
وسألته :

— ألا تفكر بأبناء الشهداء ، أنت تفكر بسمعتك فقط رغم أنك سرقت . مادمت خجلاً بما فعلت فلماذا فعلته ؟ !
قال :

— أدفع لك تكاليف طباعة العمل من جديد وتحلف اسمي !

سألته :

— لو حذفت اسمك ، فهل نبريء اللصوصية من عارها .. اللصوصية والسرقة — سرقة أجداد الشهداء والأبطال — أليست تخجلك ؟ !

— • —

لم أكتب ما يُسأل ، لم أكتب ما يبعث الرضى ، دائماً هجست بكتابة تليق بحرية وطن وكرامة الإنسان . وبالنسبة لى المقدس هو ما يحقق حرية الوطن وكرامة الإنسان . والثورة وسيلة ، والوسيلة لا بد أن تكون شجاعة وشريفة ومبدعة ومغيرة ، ويغير ذلك تكون طقوس موت مجانى وإضاعة للجهد والعطاء ، والمبدع الذى يسكت على هدر دم الغداء والبطولة هو شاهد زور وتغادم سياسة عاجزة ملفقة .

لقد قدم عدد غير قليل من المبدعين الفلسطينيين حياتهم وهم يحملون أفكارهم ومشملهم وقيمهم : حسن مقبل ، ناجى العلى ، عز الدين القلق . وفى مواجهة الإرهاب الصهيونى المباشر والمعلن ، استشهد غسان كنفانى ، على قوده .. وعدد من الشعراء والأدباء والفنانين . لقد تقاطع رصاص الجريمة والغدر فى رؤوس مبدعيننا . ولكننا ، ومع ذلك ، تواصل إبداعنا ، ويصب ما تبذعه فى نهر الإبداع العربى الواحد

معركتنا فى مواجهة أعداء الإبداع والديمقراطية واحدة ، وأحسب أن واحة الديمقراطية مازالت بعيدة ، فنحن فى الصحراء ، صحراء الجهل والتخلف والتبعية والفردية والإقليمية !

لقد وقع القمع على المبدع الفلسطينى من العدو الخارجى ومن الجاهل الداخلى . وما قدمته فى شهادتى هو التذر اليسير ، لست أروى سيرة بطولات فردية ، ولكننى أكشف بعضاً من معاناتنا .

المبدع الفلسطينى لا يواجه عدواً واحداً ، والمبدعون الفلسطينيون ليسوا طيعة واحدة وتجربة واحدة وموقفاً واحداً . المطالبة بتحرير فلسطين وإحقاق حقها لا تكفى .. وأحسب أن ما قدمته فى شهادتى يوضح هذا الأمر .





رحلتى مع الرواية والقصة

سعيد سالم

مصر

مقدمة :

شامت الظروف أن أكتب هذه الشهادة قبل بلوغى الخمسين بخمسة أشهر . ولقد فوجئت بأن تجريبى المحدودة مع الكتابة - التى هى تجريبى مع الحياة - خلال ما مضى من العمر ، تجربة طويلة وممتعة ومريرة . تجمع بين اللذة والألم ، والإحباط والأمل . يلتقى فيها السعى نحو المستحيل بقبول الممكن فى أحيان قليلة والتمرد عليه فى معظم الأحيان . إننى أمارس هذه التجربة حتى هذه اللحظة بوعى من يتحرك بحب شديد للعالم ، ويرى فى الفن جمالاً وفى الإبداع مسألة حياة أو موت . وفى الوقت ذاته ، فإن نشأتى الدينية وجذورى التراثية تختمان على الاعتراف منذ البداية بأننى أعيش أسيراً لمرض الثنائية المتضادة بين الدنيا والدن ، وتستبد هذه الثنائية بكيانى بوصفى فرداً مثلاً تستبد بمجتمعنا العربى بين الحلال والحرام ، وبين الأصولية والليبرالية ، وبين الخصوصية والعلمية ، وبين الوطنية والقومية ، وما إلى ذلك من ثنائيات قائمة على التضاضل لا على التكامل ، بحيث تسفر دائماً عن حلول تلقيفية وقرارات بلا إرادة . غير أن ثنائيتى قد أسفرت - لحسن حظى - عن طاقة فنية متوترة اعتقد أنها لن تعرف السكون فى زمن قريب .



بدأت فى صلبى كتابة ما يشبه التأملات . كان معظمها يدور حول تلك الطبيعة على ضوء مشاهداتى المحدودة التى جادت بها القمص للبيئة الريفية والصحراوية . كان يهرى الانساع والامتداد اللانهائى سواء لرمال الصحراء أو للأرض للزروعة . أما البحر فكان مائق الأساسية لتلك التأملات بكل ما كان يوحى به من مشاعر إنسانية أهمها القلب بين الهدوء والغضب ، تلك الصفة التى مازالت تلازمى حتى اليوم بسبب وبلا سبب . كنت لا أعى أن لكاتبه الأدب الجيد شروطاً ثلاثة هى اللوحة والتجربة الخاصة ثم الثقافة العامة . ولكنى كلما عدت لقراءة هذه التأملات أدرت كم كنت ساذجاً يرى الحياة بمنظار رومانسى حالم وقلب علمر بالتوايا

الحسنة تجاه الناس والأشياء . غير أن رغم تجاوزى التسعة والأربعين مازلت أحفظ بالمقار نفسه والقلب نفسه ولكن بأسلوب طوره خيرة السنين . لهذا فأتى لو شئت ترتيب المكان والزمان والإنسان طبقاً لأهمية كل منها فى كتاباتى أستطيع القول أن الإنسان يأتى فى المرحلة الأولى يليه الزمان ، أما المكان فالإسكندرية بوصفها بيئة متميزة كانت تشغل كثيراً فى البداية ، لكن إسكندرية الفن والذوق والجمال والنظام قد تحولت اليوم إلى مدينة قبيحة مليئة بالقمامة وعربات الجائلين بالميكرو فونات ، وعدنى النعمة من الافتتاحيين الجدد الذين شوهوا جمالها وسامروا فى انحطاط الذوق العلم والخاص بالناطحات التى بنوها بأموالهم المشبوهة فى مواجهة الكورنيش ، والإعلانات الفجة ، والأغاني السوقية بأقذع الألفاظ وأنكر الأصوات تنطلق من علامهم التجارية ليل نهار ، حتى فوضى العربات فى الشوارع فانت فوضى القاهرة ، وقد تعاقب - للأسف - على المدينة عشرات المحافظين ، ولا كبرى علوية ولا اتفاق وإنما صراعات حقيرة على المكاسب الفردية حتى ضاعت خصوصية الإسكندرية بتاريخها الثقافي والجمالى العظيم .

وفى صدر شبلي كنت عزوفاً عن المقامرات النسائية لأكثر من سبب ، إذ كنت مضطراً إلى الحصول دائماً على درجات التفوق حتى أتعفى من المصروفات الدراسية فكان حرصى على وقفى شديداً ، كما أتت كنى أنفقد الثقة الكافية للاقترب من الجنس الناعم بسبب ضيق ذات اليد - وقد اكتشفت فيما بعد أنه مرر وهمى خاطيء - ومن جهة أخرى كنت أرفض مشاركة زملائي لياليهم الحمراء التى لم تنقطع يوماً فى شققهم المرفشة ، فمعظمهم كانوا واديين من محافظات أخرى . لقد كان شعورى بالإشفاق نحو نساء الليل شديداً ، وطلما جلست معهن لمجرد الحديث بدافع من حب الاستطلاع للوقوف على أسرار سقوطهن ، وكان هذا مثار سخرية أصدقائى وحشة هؤلاء النساء وتقديرهن . ورغم أن معظم قصصهن كانت مصنوعة بمهارة شديدة إلا أنها كشفت لى بوجه عام عن أسرار قاع المجتمع بتفاصيل مثيرة أفدت منها كثيراً فى قصصى القصيرة بالذات .

وكننت قد اخترت دراسة الهندسة الكيميائية لحى الشديد لظاهرة التفاعل بين مادتين ليتج عنه مادة ثالثة . وقد تبين لى فيما بعد أن العلاقة وثيقة جداً بين الرواية والهندسة الكيميائية ، فالأنتان تشتركان فى ظواهر التفاعل والتكوين والتحليل والتكثيف ، الأولى فى اللغة والشخصيات والأحداث والثانية فى العناصر والمجاليات والمركبات . وما من شك أن هذه الدراسة ذات الطبيعة الخاصة قد ساهمت إلى حد كبير فى تشكيل معالم أسلوبى الروائى والقصصى . ولئن أنسى سهوى فى معمل الصغير يدرم كلية الهندسة حتى الصباح أيام عديدة أجرب واستكشف أسرار الطبيعة المصرية وأحلل واختبر حتى توصلت إلى سر علمى لواء أحد معارفى من رجال الصناعة أن يستغله - ويستغنى - تجلوا ، وكانت تجربة فاشلة أدت لى إلى المبيت ليلة على «البرش» وفى سجن عابدين للمباحث الجنائية العسكرية وسط مجموعة من المجرمين والنشالين ، حيث تبين لى أنى آخر من يصلح للعمل فى التجارة . ومنذ ذلك اليوم أطلق على الدكتور يوسف بكر المشرف على رسالتى لقب «سميد المجنون» وأفهمنى أن الحياة لا تكفى لأن يحصل الإنسان على العلم والمال مما فلكل طريقه . فى هذه المرحلة من حياتى ، كنت مهتماً بتيارات الفلسفة الغربية ، وقد اتبهرت كثيراً بالفلسفة الوجودية حتى قرأت كتاباً صغيراً للعقاد عنوانه (الوجودية والإسلام) ، أحدث لى التوازن للنشود ، ومن هنا تعلمت ألا أنتظر للأشياء من وجهة نظر واحدة . وطبقت ذلك بنجاح فى حياتى العملية خصوصاً فى علاج مشاكل العمال . والواقع أن الدراسة العلمية تدفع العقل دائماً لجهة الغرب ، فكان تركيزى أيضاً على أدباء الغرب والأدباء الروس ولا يمكن أن أنسى انهيارى بمكسيم جوركى وبطل مسرحيته (الحضيق) الذى كان يسكر كل ساء ويقضى بالطريق قائلاً : وأنا لا أريد شيئاً . أعجبتنى تلك العبارة ونمت أن أعيش حياتى بهذا المفهوم ، خاصة عندما وجدت أن العقاد يتسج

الطريق نفسه - في كتابه (أنا) - في علاقته بالناس حيث قرر ألا ينتظر منهم شيئا . وبدأت أدرب نفسي على فكرة الاستغناء ، وكان هذا أمرا عسيراً للغاية ، ولكنني قطعت حتى الآن شوطاً من لا بأس به جعلني أستمتع بالوحدة أكثر مما أستمتع بالذويان في المجموع . أما بالنسبة للكتاب العرب فقد أحببت يوسف إدريس أكثر مما أحببت أي كاتب للقصة القصيرة في العالم . وفي الرواية كان من الطبيعي أن ألتهم أعمال نجيب محفوظ قبل أن أفكر في أي روايتي آخر .

وتشاء الظروف ، في هذه المرحلة نفسها من العمر ، أن تمنحني الحياة ما أغتنى به عن مبادئها وحفظت لي اتزاناً العاطفي والنفسي والجسماني معا ، إذ وقعت في حب فتاة شقراء خضراء العينين شديدة الذكاء ، وقررت . ألا تضيق من يدلي بها كان الثمن ، وعشت معها قصة حب رومانسية رائعة ، استكشفتنا فيها الحياة معا حتى انتهت تلك القصة بالزواج . ولا مفر من الاعتراف بأن احتمال نجاح تجربة الزواج مع الكتاب احتمال ضعيف إلا أنني اعتبر نفسي موفقاً في هذه التجربة إلى حد مناسب . ومن أغرب ما بقي بذاكرتي من وقائع هذه التجربة واقعتان : الأولى حين كنت أردد ببراعة شديدة خلف المأذون ما يقوله لحظة عقد القران ويدى بيد صهرى حتى فوجئت به يقول إنني وقيلت نكاحها على مذهب أبي حنيفة ، ورغم أنني كنت أعلم أن المقصود بالنكاح هو الزواج إلا أنني لم أتحاكم نفسي من الضحك وسط الكبار الوقورين حين تصورت أن للنكاح مفهومه الآخر مذاهب مرتبطة بأساء الأئمة وأن المأذون هو الذي حدد لي بمعرفة المذهب والإمام لممارسة هذا التصور . أما الثانية فهي بطلان وثيقة زواجي حتى اليوم لأنني بعد أن تسلمتها اكتشفت أن الاسم المكتوب هو سعيد محمد سالم فيكل بساطة أسكت بقلم جاف - وهي مكتوبة بالخبر - لونه مغاير وصححت (محمد) إلى (عمود) في نسختي ونسخة زوجتي ولذلك أصبحت لا غيتين قانوناً .

وحين جئلت عام ١٩٦٨ عشت مع زملائي نجر آلام الهزيمة الساحقة وهول صلعتنا في عبد الناصر وفي الجيش وفي كل أحلامنا التي عشناها مع الثورة . كنت أنتظر يوم الثار بصبر فارغ حين اكتشفني صديق كان يكتب القصة اسمه فريد شرعان ، ونصحني بالذكور في نشر ما كنت قد كتبت من قصص قصيرة تتميز بالسخرية المريرة من واقعنا المؤلم . وكان تفاعلي مع زملائي الجنود شليداً ، إذ كانت المرة الأولى في حياتي التي تتاح لي فيها فرصة شاملة لتعرف طابع وعادات أبناء شعبنا من مختلف الطبقات والقرى والنجوع والبنادر ودراسة طبائعهم وثقافتهم الحياتية المتنوعة والمزخرف على سبيل التفكير وأنماط السلوك المتباينة بين أبناء المدينة وأبناء الريف أو الصحراء . وكان من المثير للدرجة اليأس في بعض الأحيان أن أكتشف أن بعض الجنود البسطاء لا يدركون أننا هزمتنا بالفعل ولا يعرفون متى حدثت النكسة ولا يعرفون حتى اسم قائد الجيش المصري .

وأعتقد أن تشجيع روعي بالسخرية من مثل هذا الواقع كان دافعه التناقض بين ما أراه وما أتصوره ، فضلاً عن أن أهل السواحل بوجه عام يتمتعون بهذه الصفة . لقد رأيت بمعنى «خيس فلفل» - بطل رواية (جلامبو) - الفقير وهو يوزع المشروبات على رواد المقهى على ثقته ابتهاجاً بانتصارنا المرتقب في حرب يونيو ١٩٦٧ ، ثم رأيت يعلق تمثالاً من القماش المحشر بالخش لوشى ديان في الشارع واضعاً في منتصف ما خُزته مدية مكسوة بقرن من الفلفل الأحمر الطويل وهو يهقهقه في نشوة عارمة . وبعد أن ألقى عبد الناصر بيان التحني انتفجر خيس فلفل في البكاء ثم فوجئت به يهرول إلى التمثال وقد انتفجر هذه المرة في الضحك بالقوة نفسها صاحتاً : - أنزلوه يا أولاد الكلب قبل أن يصل هذا الأعور إلى شارعنا .

ولست أجد فارقاً يذكر بين سلوك خميس الأمي الساخر تجاه ذلك الموقف وبين سلوكي تجاهه إذ أصابني الصدمة بالتهاب في عصب المعدة الحائر جعلني غير قادر على تناول الطعام حتى اليوم الأخير من عام ١٩٦٧ . في ذلك اليوم دعاني صديق عائد من بعثة عسكرية - وقد حركته الصدمة التي تلقاها بذهول في الغربة إلى حطام بشري - لفضاء سهرة رأس السنة بأحد الكازينوهات المظلمة على الشاطئ ، وفي تلك الليلة ضحكنا من قلبي كما لم أضحك من قبل إذ أفرطت في الشراب وانطلقت متمادياً في مداعبة النساء ، ومازلت أذكر تلك الحلقة المستديرة من حولي من النساء وأزواجهن وهم غارقون في الضحك بينما كنت أشرح لهم مأساة انسحابنا من سيناء من خلال قصة فكاهية معظمها مغلغل من وحي اللحظة .

كان لا بد أن أصدر روائيي الأولى - كجس نبض - على نفقتي الخاصة ، وكانت صدمتي مثيرة للسخرية ، حين تعاملت معي مصلحة الضرائب باعتباري صاحب دار نشر جني أرباحاً طائلة من طباعة هذا الكتاب المزيل - شكلاً - فحجزت على شقتي وأرسلت لي الإنذار بل الآخر . وجدير بالذكر أن عدد النسخ المطبوعة كان خمسمائة نسخة فقط ، كما أن سعر النسخة كان خمسة عشر قرشاً ، أما عن عدد النسخ المباعة فغير ما يقال عنها وإذا بليثم فاستروا ! .

كنت خافاً أن تأتي روائيي الثانية في مستوى يقل عن سابقتها ، وكانت (ربابة مورو) تعالج فكرة (الانتهاه السليبي) ، كما أسماها النقاد ، عند الشباب الذين تحول المواقف الاجتماعية والاقتصادية والنفسية دون انتمائهم الصادق لأية قيمة نبيلة من بينها الانتهاء إلى الوطن .

كان شقيقي الذي يكبرني مباشرة قد وعدني بتحويل إصدار هذه الرواية (حوالي مائة وخمسين - جنبها فقط في ذلك الوقت) لطباعة ألف نسخة عام ١٩٧٧ ، ثم ما لبث أن تراجع عن وعده حين أوضحت له منذ البداية أن احتمال الحسارة أكبر بكثير من احتمال استرداد النفقات ، فباعت زوجتي سواراً ذهبياً لإنجاز هذه المهمة . وأفاجأ للمرة الثانية برد فعل من نوع جديد إذ وصلني خطاب من نجيب محفوظ - نشر فيها بعد بمجلة (أكتوبر) عدد ١٩٧٨/٣/٧ - يقول فيه ، «من حسن الحظ أنني تمكنت من قراءة (ربابة مورو) ، وأشهد بأنها جذبتني إلى قراءتها بسحر فيها لأشك فيه . وهي عمل جديد في تصويره للبيئة وما قدمته من شخصيات حية ممثلة في الراوي والاب والفتاتين ، وأسلوبها يفيض بالحياة والتلقائية . وإن اهتكت عليها واعتبر عملك هذا من آيات البشري يبعث الحياة الثقافية التي لم يعد لها من عماد إلا حماس بعض الشباب أمثالك من أجيال مصر العزيزة» .

فور قراءة هذا الخطاب اتخذت قراراً حاسماً بالألا أصدر كتاباً على نفقتي مرة أخرى حتى لو أصبحت مليونيراً ، فعل الكاتب أن يكب فقط . ومازال قراري موضع التنفيذ حتى اليوم رغم أن لي عدة روايات لم استطع نشرها حتى الآن ، فضلاً عن أنني لم أصبح مليونيراً .

ويعد (ربابة مورو) بعامين افتتح الدكتور عبد العزيز الدسوقي سلسلة «المواهب» الصادرة عن هيئة الكتاب بروايي الثالثة (العائد) والتي أسماها (عمالة أكتوبر) لأسباب أوضحها في مقدمة الكتاب . ولقد قدمني للقراء بنبوءة شديدة التناؤل لم تتحقق بالطبع - قائلًا : وسعدنا أن تكون الحلقة الأولى من هذه السلسلة رواية (عمالة أكتوبر) للقاص السكندري الشاب سعيد سالم الذي يمتلك موهبة ممتازة وطلاقة فنية خصبة ، ونرجو أن يلتفت إليه النقاد بصورة أشمل وأعمق فنحن نعتقد أن هذا الشاب سيحتل في أعوام قلائل قمة رفيعة في مجال

الفن القصصى والروائى» . والحق أن هذا الرجل تحمس لى سنين عديدة دون أن يعرفى أو حتى يرائى - كنت أبعث إليه بأعمالى بالبريد - حتى إنه كتب مرة فى مجلة «الثقافة» يقول «إننى أعتبر سعيد سالم من أعظم كتاب القصة والرواية فى جيل السبعينيات» ، (عدد شهر ديسمبر ١٩٧٧) .

تعالج هذه الرواية قضية الشباب ذى الانتباه الإيجابى الحقيقى لوطنه الذى يواجه بالفساد الداخلى الشديد ويطالب مضمونها - تلميحا لا تصريحاً - بأن تسود الجبهة الداخلية الروح نفسها التى سادت بين العسكريين أثناء حرب أكتوبر .

ويصرح يوسف إدريس (مجلة البيان الكويتية يولية ١٩٨٢) بأن «سعيد سالم هو ابن الإسكندرية الذى دخل المسرح الأدبى دخول العاصفة والذى أتوقع أنه سيظل يثير من حوله تلك العواصف الخلاقة فله استقلاله الفنى وله طريقتة الخاصة وله مدرسته فى الكتابة . إن قصص سعيد سالم أحسن من قصص يوسف عجنون مليون مرة» .

ومن مفارقات القدر أن يشيد يوسف إدريس بأعمالى مرة أخرى فى آخر لقاء جمع بيننا قبل رحيله أثناء الاحتفال بالفائزين بجائزة إحسان عبد القدوس الأولى للرواية والقصة القصيرة . وكنت قد اشتركت بهله المسابقة على مضض حتى تنشر روايتى (الأزمة) - لو فازت - كحلقات سلسلة بمجلة «روز اليوسف» ولقد فازت بالفعل بالجائزة الأولى بإقرار اللجان الأربع جميعا ولكنها نشرت بروايات الهلال (يولية ١٩٩٢) أى بعد كتابتها بأربع سنوات ، وهى أقل مدة ظلت فيها رواية من رواياتى فى انتظار النشر !!

قال يوسف إدريس فى ذلك الحفل : «إن سعيد سالم كاتب مخضرم وأنا نسجبنى أعماله جدا ، والذين فى عصره لا يشتركون فى مسابقات ولكنى أشكره لاشترائه فى هذه المسابقة فاشترائه بها يرفع من قيمتها ويشرفها» .

لقد بدأت علاقة الحب الذى جمع بينى وبين يوسف إدريس بأن أهديته رواية (بوابة مورو) بكلمات صادقة طبعتم على الصفحة الأولى من الرواية . وسين حضرت من الاسكندرية لأتعرف عليه لأول مرة أبلغنى السكرتير عن لسانه بأنه مشغول الآن ، ولكنه سوف ينتظرنى فى اليوم التالى فى الموعد نفسه . ألتقى الصدمة بشدة لأنه كان من الممكن أن يستقبلنى ولو لدقيقتين ويمتلئ لى بنفسه . لهذا سارعت بانفعال شديد إلى كتابة مقالة نشرت بـ «الأهرام» أعلنت فيها سحجى لهذا الإهداء لأنه لم يقابل بالحب والاحترام . فكتب مقالاً بمفكرته الأسبوعية بـ «الأهرام» بتاريخ ١٩/١/١٩٧٩ يطعننى فيه أننى سوف أصبح كاتباً كبيراً ، وبطالينى بالأ يقتل طموحى النبى فى داخلى ويتعمق فى أبنى مادمت قد سحبت الإهداء فإنه لم يكن تابعاً من القلب وإغما صادرة من رغبة منى فى أن يكتب عفى . ولم ينقضى وقت طويل حتى أثبتت له الأيام صلق مشاعرى وبراق من تهمته حتى إنه قال لى يوماً فى حديث تليفون إنه يحفظنى فى داخل عينه وإنه ينتظر أن أكتب عنه بعد أن يموت ، وهذا ما حدث بالفعل . (جريدة الأخبار ٨/٥/١٩٩٢) . وأذكر أننى تلقيت نبأ وفاته لحظة أن كنت ذاهبا لحضور حفل زفاف ابنة إحدى الزميلات فيكتب فى صمت وقصبت الليلة حزينا واجما على فقد فنان لا يعوض .

ولقد تناولت فى أعمالى بعد ذلك معظم القضايا التى أرققت لى طفولتى وصباى وصلى شباى . . ففى عام ١٩٨٥ صدرت لى رواية (ألهة من طين) بعد بقائها محتجزة فى هيئة الكتاب لمدة ستة أعوام . وهى تناقش العلاقة بين الدين والفن ، ثم صدرت مرة ثانية عن دار الجليل بدمشق . وكان آخر ما قد يدور بذهنى أن تكون هذه

الرواية صالحة للسنيما لدرجة أن يقرها الدكتور محمد كامل القليوبى الأستاذ بمعهد السنيما مادة روائية على طلبة شعبة السيناريو ، وأن يصنفها كاتب السيناريو الدكتور رفيع الصبان في مقال له بمجلة «روز اليوسف» ٢٧/٣/١٩٨٩ بأنها تتفوق على (فنديل أم هاشم) .

ثم توالى كتابات النقد مثل الدكتور على الراعى (المصور ٢٦/١١/٨٢) والدكتور صلاح فضل (الأهرام - ٢٢/١/٨٠) والدكتور يوسف عز الدين عيسى (الأخبار ٤/٧/٧٩) وعلاء الديب ومأمون غربى وعبد الفتاح رزق ، والناسق السورى شوقي بغدادى ، والراحلان مصطفى السحرى وجلال العشري وغيرهم . . وكانت كلها كتابات مشجعة للغاية دفعتنى إلى الخوف على مستوى فواصلت القراءة باهتمام طغى على كل اهتماماتى الحياتية الأخرى وجعلنى أتنازل عن مكاسب عديدة كان أولادى سينعمون بها لو لم تتركنى حرفة الأدب التى آمنت منذ ذلك الحين بأنها قد أصبحت قدرى .

وفى عام ١٩٨٠ بلغ اهتمامى بالتفكير فى مسألة المال ذروته فتناولت تلك القضية الحساسة فى عمل درامى بعنوان (حجر النار) بوصفها محاولة أولى لاقترام هذا الموضوع ثم استوفيته بكتابة رواية (القلوس) التى تناقش رؤية عصرية إسلامية لعلاقة الإنسان بالمال . وهذه الرواية سيئة الحظ لم تنشر حتى الآن رغم مرور اثني عشر عاماً على كتابتها^(١) .

ويعينى هذا إلى الحديث عن مشكلتى مع النشر ، فأحمد الله أننى تعلمت - بعد معاناة طويلة - أن أكتب دون أن أدع هذه المشكلة تحيطنى أو تعطلنى عن القراءة أو الإنتاج ، أو تحولنى إلى شكاء دائم الصباح والغضب ، ولكنى كلما شعرت بالظلم سارعت بالكتابة إلى من يبدىهم الأمر أصب عليهم غصبي دفعة واحدة فى صدق شديد دون أن أبالى بالنتائج . وأضرب مثلاً واحداً على ذلك بما حدث لى مع سلسلة كتاب اليوم . إذ أنفى المسئولون عنها عقدى معهم بعد خطاب من هذا النوع ا وعلى وجه العموم ، فإننى أدعى أننى مشهور بخطاباتى الصريحة جداً فى الوسط الأدبى ، والذى كونت من خلالها جيشاً من الأصدقاء بطول البلاد وعرضها ، وما إن أنهت من كتابة الخطاب للتفتيس عما أكتبه فإننى أنسى الأمر يرمته غمماً .

ثم كتبت روايتى السادسة (عاليها أسفلها) بشكل فانتازى مناسب لفكرتها القائمة على أن أجدادنا الفراعنة قد علموا أن أهراماتهم انقلبت فأصبح عاليها سافلها ، وأن أحفادهم المعاصرين عاجزون عن إعدادتها إلى وضعها الطبيعى فقررُوا إيفاد بعض مندوبيهم من الملوك للمساهمة فى إعدادتها إلى وضعها الطبيعى على أن يعودوا لقبورهم بعد ذلك .

لقد كان محررى الحقيقى لكتابة هذه الرواية - والذى كنت أظن فى البداية أنها قصة قصيرة - هو إحساسى بأن الكذب فى حياتنا قد بلغ ذروته حتى أصبح وجه مجتمعتنا قبيحاً كامعائه . كنت حين أطالع الجرائد والمجلات أصاب بحالة من القرف والاضمترار لشدة التناق الذى يحول الأشياء إلى نقيضه بجره قلم ، ويكفى أن أدلل على ذلك بالتصريحات الكاذبة لبعض الوزراء والمسؤولين الذين يتعاملون مع الواقع كأنه وهم ومع الوهم كأنه واقع ، كما لو كانوا يخاطبون شعباً قد فقد عقله وذكرته وإحساسه . ففى اليوم نفسه ، الذى يصرح فيه أحدهم بثبات سعر سلعة ما ، نجد أنه قد ازداد سعرها فى اليوم التالى مباشرة لعدة أضعاف ، وكأنما امتزج الكذب بالصدق امتزاجاً وجنسوكيمياً يصعب معه إعادة فصلها مرة ثانية ، مثلاً يصعب فصل المزيج الكيميائى المكون من

عنصرين ، وإنما تسفر هذه العلاقة غير المشروعة - حيث الكذب هو الفاعل والصدق هو المفعول به - عن وليد مشوه هو واقعنا الهلامي المعيب الذي تحولت فيه القصة إلى قاع وتحول القاع إلى قمة بقدرته قادر . ولهذا كان على ملوك الفراغة أن يلتفتوا وتحاوروا مع نظائرهم من الأحفاد المختصين بالسياسة والعلوم والاقتصاد والفنون والأديان الثلاثة حتى يتوصلوا إلى ممكن الداء . ورغم عملية هذه القضية إلا أنني أرى فيها مشاكل العالم الثالث ممثلة بالقدر الكافي والمشارك .

وقد صدرت هذه الرواية عام ١٩٨٥ عن مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ، ونفذت غاماً ، ولكني لم أستطع للأسف نشرها بمصر حتى الآن . وهي الآن تنعم برقابها بين أضياف هيئة الكتاب وتقارير موظفيها الأجلاء .

وتأتى روايتي السابعة (الشرح) التي صدرت عن «دار طلاس» بدمشق عام ١٩٨٨ والتي تتعرض لمرحلة النكسة على المستويين الفردي والجمعي من خلال بانوراما اجتماعية لمصر تنتهي بشهد اغتيال السادات .

انتهيت من رواياتي الأربع الأولى إلى مفهوم محدد للانتهاء بأنه موقف شعوري إجمالي لا يمكن أن يتحقق ما لم يكن متبادلاً بين الوطن والمواطن ، وإلى مفهوم واضح لعلاقة الإنسان بالمال يحمره من عبوديته له ، ثم إلى درة التناقض بين الدين والفن ، فالفن جمال والله جميل ، وليس عمالاً أن «يجمع الدين والفن في رأس رجل» .

إن سياق الحديث عن تجربتي مع الرواية والقصة القصيرة يستدعي إلى ذاكرتي وقائع عديدة تزيد من صعوبة منهجية هذه الشهادة بسبب خيانة الذاكرة أحياناً أو بسبب التردد أحياناً أخرى ، خشية سوء ظن القاريء في جدوي ما أذكره أو أهميته . ولهذا فسوف أحرر نفسي من الآن - مضطراً - عن ربط تلك الوقائع التي أشرت إليها ربطاً منهجياً بموقع العمل الفني في الشهادة من حيث إنه رواية أو قصة قصيرة حتى أتمكن من سرد ما قد أتذكره فجأة ولو بعد تجاوز موقعه المنطقي الذي كان ينبغي أن يذكر فيه . وأبدأ بواقعة ترجمة إحدى قصصى إلى اللغة العبرية ونشرها بجريدة «معاريف» الإسرائيلية^(١) عدد ١٩/٣/١٩٨٢ . كان عنوان القصة (ظلال بين الحرب والأشياء) التي أذكر أنها بدأت بالعبارة الآتية «شيتا بنت العبيطة» - كانت هذه القصة قد نشرت قبل ذلك بمجلة «الثقافة المصرية» عدد فبراير ١٩٧٨ - حين قامت قيامة بعض «الناس» الذين اتهموني بالنشر في إسرائيل متجاهلين الفرق بين النشر والترجمة ، وتشاء الظروف العجيبة أن أتقى بعد ذلك بالذكورة «وكقاياديين» أستاذة الأدب العربي بالجامعة العربية في القدس ليتضح أنها هي التي ترجمت القصة لأنيا - كقولها لي - رأت فيها تنوؤاً باتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل وكانت تزور مصر في تلك الفترة لتعد بحثاً أدبياً عن كتاب القصة والرواية في مصر يتضمن إجراء حوارات معهم . ومن المثير للضحك والأسى في أن أن يتهمني أحد هؤلاء «الناس» بحى لارتداد المراكز الثقافية الأجنبية كما لو كان وجود هذه المراكز في مدينتي عملاً إجرامياً تسمح به الدولة ويروفسونه هم وبالتالي فمن يقترب من هذه المراكز يتهم بالعمالة الثقافية . لقد دعاني المركز الثقافي الألماني يوماً لألقى محاضرة بعنوان «نجيب محفوظ الإنسان» بمناسبة حصوله على جائزة نوبل وتقاضيت أجر عمالي الثقافية عن هذه المحاضرة ، وكان على ما أذكر مائتي جنيه مصري ، كما منحتي المركز الثقافي الأمريكي دعوة مجانية لزيارة أمريكا والالتقاء بالكتاب والأدباء هناك بعد أن شاهد القنصل الأمريكي الحوار الذي دار بين فاروق شوشه ونجيب محفوظ في التليفزيون عقب حصوله على جائزة نوبل وذكر اسمي ضمن مجموعة من الأدباء الذين يرى فيهم قيمة

معينة . ولما عدت من الزيارة أقيمت ندوة بالمركز بعنوان «أمريكا في عيون مصرية» كان أهم ما جاء في حديثي بها أن «أمريكا ما زالت للأسف دولة منحازة لإسرائيل» ، لكن هذا لم يشغع لي عند «الناس» الذين كانوا أكثر «أمركة» من الأمريكيين . ولم يعجبهم كلامي كما لم يعجبهم قبولي للدعوة التي لا بد أنهم كانوا سيقصونها - والله أعلم - ولو وجهت إليهم ولم توجه لي . ومن الغريب أن يصفق الأمريكان لانتقادي لهم بينما يغضب «الناس» !!

ومن أمسخت الوقائع الأدبية واللاأدبية في آن ، التي دارت في غيابي ، تلك التي حدثت بمطابع هيئة الكتاب عام ١٩٧٩ حين اعتصم بعض عمال المطبعة الذين كانوا يصفون حروف رواية (آلهة من طين) لاعتقادهم بأنني زنديق يهاجم واعطا دنيا لولا أن حسم الدكتور سمير سرحان الموقف بشدة لإنهاء هذه المهزلة ، وقد أقرت لجنة جديدة ما سبق أن أقرته اللجنة الأولى من خلل الرواية من الزنقة ، ولعل هذه الواقعة كانت سببا مباشرا في رفض موظفي لجان القراءة بالميتة كل أعمالى بعد ذلك حتى يرجعوا لاجتمعتهم من مشاكل ، كما كانت الواقعة نفسها بمثابة صك حكومى رسمى يقر بأنني لست زنديقا فالحمد لله على كل الأحوال .

وأعود - بلا منج - مرة ثانية إلى (عمالقة أكتوبر) حين حولتها إلى دراما إذاعية بعنوان (العائد) في مسلسل شهري بإذاعة الإسكندرية في مارس ١٩٨٢ . حيث فوجئت بمدير شركتي بتقديم بلاغ ضدى إلى النيابة يتهمنى فيه بالإساءة إلى سمعته واتهامه بالرشوة والصلوصية والانتهازية لتطابق اسمه الأول مع اسم المدير المتحرف في المسلسل . وبالطبع حفظ البلاغ لعدم ثبوت الأدلة مع ضرورة الإشارة إلى إعجاب وكيل النيابة الشديد بعمل وفهمه لنواياى الوطنية . إلا أن الخير في الأمر أن زوجة المدير الشاكي قد توجهت إلى الإذاعة تسأل المخرج عن اسم وعنوان السيدة التي تزوجها زوجها عليها - في المسلسل - وعينا حاول المخرج - خالد منيب - رحمه الله أن يشرح لها الفرق بين الخيال الفني والواقع . . وبعد استدعاء كل من المخرج والأستاذ صابر مصطفى - مدير الإذاعة - إلى النيابة اتخذوا جميعاً قراراً في الإذاعة ألا تعتمد أعمالى سعيد سالم الدرامية إلا بعد أن يوقع تعهداً بأن الأسماء الواردة في العمل لا علاقة لها بالواقع . ومثلاً هددنى ذلك المدير بالقول والفعل هددنى شاعر كبير بالقتل حين تعرضت في مقال لبعض تصرفاته التي تسمى للثقافة والمثقفين وشبهته بشخصية روائية معينة ، ويعرف الوسط الأدب بالإسكندرية هذه القصة المليئة بالناوادر والأعاجيب والتي شهد تفاصيلها الأستاذ الدكتور يوسف عز الدين عيسى العالم والأديب المعروف ، لكن الذى يمتنى من ذكر تفاصيلها هو وفاة شاعرنا الكبير عليه رحمة الله ، فقد كان رجلاً طيباً بحق خاصة أنه لم يتخذ تهديده .

ولا يجوزنى هذا للجال إغفال العديد من المواقف الأدبية المثيرة التي عايشتها في ندوة نجيب محفوظ الصيفية بالإسكندرية عبر سنوات عديدة . وقد يحتاج الأمر إلى كتاب لسردها ، ولكنى سوف أنتقى بعضاً مما قد يلقي منها مزيداً من الضوء على إنتاجى أو على شخصى بوصفى منتجاً . لقد قررت عام ١٩٩٠ مقاطعة الندوة معتزلاً للأستاذ بسبب رفضى لإصرار أحد الزملاء على فرض موضوعين محددين على الحاضرين في كل مرة ، هما الفتنة الطائفية وضرورة تطبيع العلاقات الثقافية مع إسرائيل . ولقد تمادى في ذلك استناداً إلى طبيعة الأستاذ المجاملة لجميع الآراء حتى إن بلغ التلتمر يوماً بأحد الحاضرين درجة الاشتباك اللفظي العنيف مع هذا الزميل . أبليت الأستاذ بقرارى من خلال البريد (أحفظ تسع رسائل من الأستاذ على مدى سنوات عديدة) قبل قدوم الصيف بعدة أسابيع فبعث لي برسالة رائعة فيها درس حياة لا ينسى وهذا نصها : « أخى العزيز . سعيد سالم تحياتى وأشواقى وبعد . تلقت رسالتك وأسفت جداً لحرمانى من صحبتك الجميلة للأسباب التي ذكرتها وقد كان يعزىنى تصورى أنك مشغول بتمهيدات عملك الجديد الذى أتمنى لك فيه كل توفيق . وما عسى أن

أقول ؟ . . لا بد من اتساع الصدر وتعمل الكثير بما يكره الإنسان لكي يواصل حياته ، وعلى أي حال فنحن مستقبلا لا نقبل أي عذر يجربنا من رؤياك والاستمتاع بصحبك وإنما المناسبة لإهداء تحياتنا إلى جميع الأحبة التي تلقاهم ودمت المخلص . نجيب محفوظ . ٨٥/١١/١٤ . والحقيقة أن رقة الأستاذ ومجاملته وتواضعه لم تنتج في إنشائي عن عزمي ، إذ يبلغ بي القرف حيث من الندوة متناه ، وكنت أخشى أن يصدر مني ما يغضب الأستاذ لو انقضت ضد هذا الزميل . واقترب الصيف من الانتهاء دون أن أحضر حتى التقيت يوما بالأستاذ مصادفة في الطريق فعاتبني وكرر « رجاءه » بأن أحضر مبررا ذلك بأن العديد من يحضرون قد لا يكونون على اتفاق فيها بينهم ! ورغم أن وجدت نفسي مضطرا إلى وعده بالحضور بسبب خجل الشديد أمام تواضعه المفرط ، إلا أنني لم أستطع بالفعل . وحين جاء صيف عام ١٩٩١ شعرت بسخافة موقفى أمام الأستاذ فعادت الحضور لكني اختزلته إلى مرة واحدة أسبوعيا على سبيل التحية ولم أغير عادي هذه حتى الآن .

وفي الندوة نُظِّع الأستاذ على القضايا المثارة بالخرائد والمجلات بعد أن ازداد ضعف بصره وتعلرت عليه المتابعة . وأذكر أن يوسف القعيد كتب مقالا بـ « الأهرام » الاقتصادي في ١٢/٦/١٩٨٩ تحت عنوان « جمال عبد الناصر : عميل مأجور لم قاطع طريق أم فك مفترس ؟ » يسقط فيها آراء بعض أبطال (قشتمن) المناهضة لعبد الناصر على نجيب محفوظ نفسه ويلوى ذراع الفن منها نجيب محفوظ بأنه شخصيا صاحب هذه الآراء ، متجاهلا — بلانطق المفلوط نفسه — آراء أبطال آخرين في الرواية نفسها حاول أحدهم الانتحار حزنا على موت عبد الناصر . ولما قرئ المقال على نجيب محفوظ لم يتجاوز الأمر استنكار الحاضرين لما أسموها بالمغالطة المكشوفة . ولكني بحثت برد على هذا المقال نشر بالمجلة نفسها في ١٧/٧/١٩٨٩ بعنوان « نعمين يا يوسف . . أنت بحاجة إلى تعليق » . . إذ كانت نهاية مقال القعيد تسلا لا يقول « هل مازلت بحاجة إلى تعليق » فكانت « نعم » عن لساني و« نعم » عن لسان نجيب محفوظ . ولست أدري لماذا ظلت مسألة المقارنة بين عهدى عبد الناصر والسادات — التي تذكرت الآن أنها وردت عندي أيضا في رواية (الأزمة) — مثار جدل لا ينتهى بين الأدباء من أنصار الزعيمين في ندوة نجيب محفوظ . لقد حاول الأستاذ حسم الموقف بذكر إيجابيات وسلبيات كل منها بموضوعية رائعة ، ولكن العاطفة عند الأدباء دائما أقوى من العقل .

وأتأت الندوة يوما موضوعا ما كتبه جمال الغيطاني تحت عنوان « هم شعراوى » في مجلة « اليوم السابع » — العدد ٢٥٢ لعام ١٩٨٩ ، الذى نسب فيه كثيرا من الصفات الحميدة إلى شعراوى جمعه وزير داخلية عبد الناصر مثل قوله « كان بسيطا في حياته وسلوكه وظل على صلاته الحميمة ببساطة الناس » ، ومثل قوله « خرج من صفوف الفقراء وظل مخلصا لم تناضلا من أجل تغيير أوضاعهم إلى الأفضل » . وأشهد أنني كنت في تلك الأيام غاضبا شدة من جمال الغيطاني لتصرف معين صدر منه تجاهى صدمتى وأحزنتنى كثيرا لأننى لم أتوقعه منه بوصفه صديقا وفنانا أعز به ، حتى إننى امتنعت عن الذهاب إلى القاهرة بسبب هذا التصرف لمدة عام كامل . ولقد عبرت له عن غضبى مرة برسالة عنيفة مباشرة واجهته فيها برد فعل ، ومرة أخرى بأن تحدثت عن سلبات صفحته الأدبية بـ « الأخبار » في ندوة ثقافية وأرسلت له النص الذى قرأته حتى لا يظن أنني اغتابه . لكن مهاجمته بوصفه كاتباً لم تحظر بيالى لأنى أتابعه وأحاوره فيها يكتب منذ زمن طويل ، وتعجبني مثابرته وأحترم إصراره على البحث عن طريق خاص وتمييز لكتاباتهِ ولكنه لا يعجبني حين يقول في يومياته إنه لا يعرف أصناف اللحوم . وأنا أشاركه من القلب أزمة فقد الأب على المستويين الفنى والشخصى ، التى إنعكست على بعض أعماله ومازالت منعكسة على معظم أعمال جمال حتى الآن وأتمنى أن يتجاوزها . المهم أنني حين قرأت المقال تذكرت الوجه القبيح لشعراوى جمعه « سفاح الطلبة » وأسوأ سبة — في نظرى — في عهد عبد الناصر ، فنشرت تعليقا على

المقال بالجللة نفسها أطالب فيه جمال بأهمية التزام العدالة والموضوعية حين يتكلم عن التاريخ حتى لا يفضل الشباب . وتتابع تعقيبات القراء من العراق ومصر والمغرب على ما كتبت وما كتب جمال وكان معظمهم مؤيذاً لي ومعارضاً لجمال . حيث وجدته راجعاً نفسى وقررت إنهاء هذه الخصومة البغيضة إلى قلى . ويتصادف في تلك الأونة أن يحصل جمال على وسام أمي فرنسي حين أوشكت أن أبرق له مهنتاً لولا أن وكبني الشيطان من جديد خشية أن يظن بي النفاق فلم أبعث بالبرقية ، ولكنني انتظرت حتى حلول أحد الأعياد فبعثت له بعبادة وعادت صداقتنا .

وأعود إلى ندوة نجيب محفوظ للحديث عن موضوعين جديرين بالذكر في شهادتي كثر الحوار حولهما في الندوة ، وهما البنيوية والحدائق . ولكي أحسم الأمر من البداية فإنني أقر وأعترف أن قراءتي في هذين الموضوعين مضافاً إليها ذلك الكم الرهيب من الحوار حولهما في الندوة أسفروا جميعاً عن عجزى الثام عن فهمهما ، وكان الكلام أو الكتابة عنها بالنسبة لي بدور بلغة هيروغليفيكية لست أعرف مفرداتها ، وأصبحت في النهاية لا أسمى إلى هذه المعرفة ، وأغلب ظني أن الجفاف الشديد الذي يفسر مثل هذه المصطلحات هو جفاف مفتعل يرفضه العقل والوجدان معا ، والعبرة في النهاية بأن يكون العمل الأدبي معاصراً يستشرف المستقبل ولا يقتند الاتصال بالجزور التراثية الملائمة .

في جلسة مع نجيب محفوظ بالإسكندرية ، اتهم جيلنا بأنه يترك التلفزيون لغير الأدباء يكتبون به ما يشاؤون ، وحثنا على ضرورة التعامل مع هذا الجهاز المصري الذي استبدله الجمهور بالكتاب وصار حتماً علينا أن نتجه بفكرنا وقتنا إليه حرصاً على وجدان الشعب من الانحدار . ولقد خضت أكثر من تجربة في هذا المجال . أما الأولى فكانت حين اختار للمخرجين رواية (عائلقة أكتوبر) أفلام التلفزيون وطلب منى كتابة ملخص لها بعد أن أبدى اقتناعه الشديد بها . ولكنني فوجئت بمجموعة من النساء - ليس بينهن رجل واحد - منهن من تجلس ويديها خيوط « التريكو » ومن تمقرس اليوم في أحاديث سخيفة مع زميلاتها معظمها عن الرجال ، ومعظمهن من خرمجات الزراعة والتجارة والحقوق . وقد اتضح لي أنهن صاحبات القرار في إذاعة إنتاجي أو رفضه بناء على تقييمهن للعمل . أصابني ذهول ، ولكنني قرأت التقرير الذي كتبه إحداهن والذي أفصح لي عن جهلها الشديد من جهة وعن انعدام صلتها بعالم الأدب وتقييمه من جهة أخرى ، ورغم ذلك فقد « أشر » على الليثي - مدير أفلام التلفزيون في ذلك الوقت - بموافقتها على تحويل الرواية إلى سيناريو متجاهلاً ما كتبه المسكينة قلماً ، التي لا بد أنت كزميلاتها إلى هذا المكان من خلال الوساطة . وأما التجربة الثانية فكانت مع شركات الإنتاج الخاصة حين قدم لي المسؤول قائمة بما أسماها « المنوعات » ، أي الموضوعات التي يحظر الكتابة فيها ففرضت بانني لن أستطيع أن أكتب شيئاً على الإطلاق . وقد تبين لي أن أصحاب هذه الشركات - وكلهم من العرب - حريصون على إبقاء العقل العربي في غيبوبة حرسهم نفسه على انتفاخ جيوبهم بالمال وكروشهم بما لذ وطاب من خيرات الله . وقد أفاد تقريرهم عن عمل المطروح بأنه ممتاز ولكنه « ذو فكر غربي متطور لا يصلح لمخاطبة الجماهير العربية » فقلت لنفسى « الله أكبر والنصر للعرب » ، وانسحبت من هذا المجال غير أسف ، فقد كنت أتصور أن العمل يُعرض على لجنة من كبار النقاد أو الكتاب المتخصصين القادرين على تقييم الأعمال بما يليق بكرامة وعقل ووجدان للمشاهد العربي .

تقودني تجريري مع الكتابة إلى قضية هامة ، هي بعد الأديب عن العاصمة من جهة وإرتباطه بعمله المهني وبأسرته من جهة أخرى ، وكونه لا يعمل بالصحافة من جهة ثالثة - صحيح أن هذه العناصر الثلاثة لا تشكل

عائقا أمام أديب حقيقي في الدول التي لا تتمركز فيها أدوات النشر والإعلام في العاصمة ، ولكنها عندنا تمثل للأديب مشكلة كبرى ، خاصة لو كان من محدودى الدخل المطالين بالسعى والجهاد اليومي الشاق للحصول على لقمة العيش . ولقد أعجبتى ماركيز في تصريحه الجريء حين سخر من الذين يتحدثون عن المعاناة الاقتصادية ويتشدقون بلوجاع الفضل إليها في الإبداع ، قائلا إنه لم يستطع أن يدع حقا إلا عندما عاش في بحبوحة من الرزق وأصبح للمال لا يشكل عقبة أمامه فانطلق إلى الإبداع في حرية وبغير حدود .

ورأى أعتقد أن الأديب في بلادنا بطل بمعنى الكلمة لو نجح في مواصلة الكتابة تحت ضغوط الحياة اليومية ، خاصة لو لم يكن يعمل بمجال الثقافة أو الصحافة أو كان يعيش بعيدا عن العاصمة بينما هو محروم من الحرية بمعناها الواسع التي هي في حقيقة الأمر الشرط الأول للإبداع . ولقد تعجبت حين قال أرسكين كالدويل في كتابه (كيف أصبحت روائيا) إنه شعر بالملل الشديد حين كان مضطرا إلى البقاء والمعيشة في مدينة واحدة لمدة خمسة أشهر !! . فأى رفاهية يا كالدويل وأى بطولية يا سعيد وأنت عاجز عن تغيير وظيفتك حتى المعاش أو الموت ، وعاجز عن تغيير سكنك حتى ينهار أو تنهار أنت . حتى حقوق سفر الأدباء خارج بلادهم يحتكرها القاهريون لأنفسهم ، وكان الأدب في مصر قاهري فقط ، ومن العجيب أن مشاهير كتاب القاهرة معظمهم من أصول إقليمية ولكنهم آثروا البقاء بالقاهرة قائلين أن يدفعوا الثمن .

والحقيقة أن الأديب ، كأي فنان ، تلزمه حياة حرة كريهة تخلو من المنغصات والمعوقات بحيث يستطيع أن يضغزغ لعمله ، فالإبداع الحقيقي لا يكفيه عمر واحد وإنما يحتاج إلى أعمار وأعمار .



وتبقى الآن أسئلة أرى أنه من الضروري الإجابة عنها قبل أن أنتهى من هذه الشهادة . ويتعلق السؤال الأول بمفهومي عن الأدب . فأقول إنني أرى في الأدب ما أراه في أي من الفنون . . قيمة إنسانية جميلة تهدف إلى إعادة صياغة الوجدان الإنشائي وفق رؤية الفنان أو الأديب بما يحقق للإنسانية سعادة قوامها توازن هادئ بين الإنسان والكون ، وهو في مجمله رسالة تحمل الدلالة أكثر مما تحمل المعنى ، وهو أيضا وثيقة تحريرية متبادلة بين الكاتب والقارئ عمادها الصديق . . أسمى الصفات الإنسانية .

أما السؤال الثاني والذي ظل يراودني منذ أحلام يقظة الصبا حين كنت ألتفيل نفسي كاتبا مشهورا يرتدى « البايون » - ١٩ - فهو لماذا أكتب ؟ . . وقد تعرضت مرارا لهذا السؤال فقلت غيبا : « لست أدري » . ولكني اكتشفت بعد ذلك أنني لم أقرر الكتابة بقدر ما قررت أن أكتب . وهي بالنسبة لي مسألة حياة أو موت باعتبارها ميرر وجودي باعتباري إنسانا . والكتابة تكاد عندي أن تكون فعلا غريزيا تفوق متعته متع كل الغرائز مجتمعة . وحين أمتنع عنها أو تمنع عني أكون في أسوأ حالات النفسية وأشعر أنني لا أختلف عن أي مخلوق يأكل ويشرب ويتناسل ويمتد ثم يموت ، دون إضافة للحياة أو حتى خصم منها . ولست أنكر أنني في بداية حياتي الأدبية كنت غارقا في بحور الأمل ، إذ كنت أعول كثيرا على إنفاق عمري في رحلة أدرك تمامها مدى صعوبتها ومرارتها ، مقابل أن أقول شيئا للناس يعنى كثيرا أن أقوله لهم وأن يستمعوا إلي . كان الشباب في ذلك الوقت يغنون في حفلاتهم « بحياتك يا ولدي امرأة عينها سحان المعبود . . فيها مرسوم كالمنقود » ، أما اليوم فلأنهم يغنون « الوداد حلو سابق سنه . وأنا كنت بحب الممشى دلوقت بحب المنجه ، وعودك مرسوم ع السنجة » . كانوا يقرأون للعقاد وطه حسين فأصبحوا لا يقرأون إلا الكتب الجنسية والسيرة الذاتية للاعب كرة القدم أو الكتب السلفية التي يرى كتابها أن كل حديث بدعة وأن كل بدعة ضلالة وكل ضلالة في النار . ورغم ذلك

الارتداد الفكري المخيف الذي يحتاج مصرون الحبيبة ، والذي يملأ قلوبنا خوفا وحسرة وللا ، فانا عن نفسى لم
أستسلم بعد لليأس .

والسؤال الثالث هو : هل تنجح للمعوقات في قتل التجربة الإبداعية ؟ . . وإجابتي أن عملية قتل الإبداع
لا تحدث إلا من داخل المبدع نفسه ، فالعوامل الخارجية مهما كانت قوتها يستعصى عليها أن تقضى على
الإبداع ، بل إنها ربما تستثيره في حدود معينة ، وهي قد تعوق المسيرة الإبداعية حيناً أو آخر طبقاً لنوعها وأثرها ،
لكن المبدع لا يقتله أحد إلا نفسه ، وأنا أقر بأن العديد من العوامل سقت الإشارة إليها ومن بينها عامل النشر
قد أثرت على - خاصة حين تنشر بعض رواياتي بعد مرور أحد عشر عاماً على كتابتها - وطالما مرت بفترات
اكتئاب رهيب ، ولكني بحمد الله كنت أجتازها مهما طال زمنها . والأدهى أن هناك أسباباً غامضة لا يمكن
التوصل إليها دائماً ، تسيطر على أحياننا فتوقفي عن الكتابة لمدة طويلة دون أن أعرف السبب بنفسى أو في
نفسى . إن سيكولوجية الكتابة الإبداعية مسألة معقدة للغاية ولا يمكن أن تخضع لقواعد معروفة أو ثابتة إذ إنها
تختلف من كاتب لآخر ، بل إنها تختلف عند الكاتب الواحد من حين لآخر بسبب تأثيرها العميق بالعوامل
الدخالية بوصفها عنصراً مستقلاً من جانب ويوصفها عنصراً مرتبطاً بالعوامل الخارجية من جانب آخر . إن
حالي المزاجية المتقلبة بشدة ترتبط بالإبداع إلى حد كبير ، ولا شك أن هذه الحالة المزاجية تأخذ طابعاً خاصاً حين
يفزو العراق الكويت وحين تلمر أمريكا الشعب العراقي على سماع ومرأى من العرب تحت راية الأمم المتحدة ،
وحين أقع في حب جديد ، وحين يتضاعف سعر رغيف الخبز في بلادى ، وحين يقتل الشعب اللبناني نفسه ،
وحين يتصدى أطفال فلسطين للمجزرات الصهيونية بالحجارة ، وحين محاصري مكبرات الصوت المحيطة
بمنزلى تنادى بعضها على بضاعة للبيع وبعضها تذيع القرآن عزاء لفقيد وبعضها تذيع حفل زفاف ممجبا . تلك
المؤثرات كلها ، مضافاً إليها ضرورة السعى اليومي وراء الرزق ومسؤولية رعاية الأسرة المتباعدة بى وكذلك
ضرورة إقناع العمل المهني ، تمد جميعاً أسباباً هامة لارتباط الحالة المزاجية بالحالة الإبداعية التي بدأت عندي
بقتضى (ذبح الأطفال) و (الأربع وأربعين عصا) حتى وصلت إلى (كف مريم) . أما النهاية فكما قلت لا تأتى
إلا من داخل الفنان نفسه ، حين يقرر ذلك . فاللهم احبى من نفسى حتى أستطيع أن أوصل رجلي الإبداعية
وأحقق معنى لوجودي بالحياة .

الهوامش :

(١) تشاء الظروف بعد كتابة هذه الشهادة أن أتمادد بشأنها مع ناشر خاص فضلاً عن الاتفاق مع «روز اليوسف» على نشرها
مسجلة قريباً .

(٢) يمكن الرجوع إلى تفاصيل هذه القضية بكتاب حازم هاشم « المؤامرة الإسرائيلية على الطفل المصري » ص ٢٠٣ للمستقبل
العربي ١٩٨٦ .



شهادة

سلوى بكر

مصر

لا يلزمنى ، كى أكون كاتبة حرة ، أكثر من ترك العنان لخيالى ، يذهب كينها شاء دون حدود أو سقف ، ثم خط ذلك الخيال على الورق ، فيقبله أو لا يقبله الآخر بمزحل عن شخصى وذائق .

هكذا اعتقد أننى أكون كاتبة حرة . لكن ما إن أشرع فى كتابة الحروف ، إلا ويبرز الرقيب من داخل بسيفه البتار ، المصوب من قيم الماضى وشروط الحاضر ونفى المستقبل . فيحذف هذا الرقيب ، كلمة ، جملة ، فكرة ، وقد ينتهى الأمر بحذف عمل إبداعى كامل ، وكى من قصة أثرت عدم نشرها ، وفكرة إبداعية لجأت إلى وأدها ، بناءً على تعليمات ذلك « البعيع » الداخلى المخيف .

هل أنا جبانة لا أمتلك الشجاعة الكافية للمواجهة ؟ ، أم أبى بومة حكيمة تفضل الناتج فى خرائب النفس وحدائقها ، تحسباً لوطأة الأذى الإنسانى الناتج عن سوء الفهم ، وغصة الاختلاف ؟ . المسألة تتألى من يقين بأن الحرية لفظة لم تبرح قواميسنا اللغوية بعد ، ولسوف تحتفظ بطبيعتها المتحفية ، طالما ظلت مشيئة الفرد رهينة مشيئة الجماعة المحكومة بروح القطيع المنحطة .

إن رقيبى الداخلى يستمد قوته من تراثنا العريق فى القمع الفكرى ، وهو القمع الذى أصبح - بمرور الزمن ، ونظراً لتراكم التجارب وتنوعها - جزءاً من نسيج شخصيتنا القومية . فنحن رواد قمع فكرى حقيقيون ، والتجربة الأخلاقية فريدة وعميقة حقاً فى قمع الجماعة للفرد ، ولا يتناقض هذا مع نظرية المصالح الخاصة لكهنة طيبة ، فالقمع هنا يبلغ أعظم تجلياته ، إذ إن الفرد هنا فرعون ، وليس أقل

يعانى الكاتب البدع من قمع المحظورات الثلاثة : الدين ، الجنس ، السياسة ، أما الكاتبة فيضاف إلى قمعها قمع اللغة ، التى ترقد فى نوابيتها المصطلحات والتعبيرات الذكورية المتوارثة ، ولا تترك إلا هامشاً ضيقاً ، لتعبر المرأة الكاتبة عن عالمها كامرأة .

إن القمع الفكرى المتوارث ، والفراض لرقب داخل لدى المبدع/ المبدعة ، يستطيع الظهور في أية لحظة يضعف خلالها هذا الرقب أو يتوارى ، ومنذ فترة قريبة ، كتبت قصة عجين الفلاحة ، أبطلها من القرد ، وفي سياق تحمين القرد بالطريقة الشعبية المعروفة ، كتبت أن قرداً من القرد ، عندما تراه زوجة القردائق تنحنى ، وتقدم له أصبعاً من الموز ، فكر أن « يعطيها » ، فوجدت برقيب مجلة (الهلال) التي نشرت القصة ، يغير كلمة يعطيها إلى « يقبلها » وكان الاعتلاء تعبير لا يحل إلا الدلالة الجنسية (في « المنجد » : اعطى الشيء أو النهار : ارتفع ، وفي « الوسيط » أيضاً) ، وعلماً أن أفعال القرد من قبيل الاعتلاء ، أو غيره ، تدخل ضمن تفسير الفعل المنعكس الشرطى وفقاً لنظرية بافلوف الشهيرة .

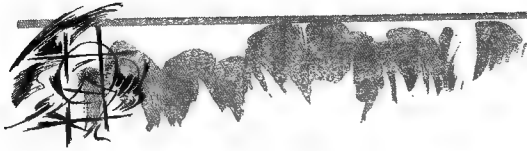
وإذا كان القرد العادى قد تعلم المراوغة ، للدارة ، الانصاف ، عندما تتعارض حريته مع مفاهيم القطيع وقيمته ، حتى يحافظ على قبوله ضمن هذا القطيع ، فإن الكاتب باتت له خبرات طويلة فجاوزت البوح والكشف أما الكاتبة ، ففضل الدوران حول الأرض دون الولوج في « سكة » الثالث المحرم ، وفي أفضل الأحوال فهي لا تقترب منها إلا اقتراب للـس ، أو اللمس الخفيف .

عندما كتبت قصة (إحدى وثلاثون شجرة جميلة خضراء) ، كانت بطلتها قد ذهبت إلى عملها ذات يوم ، دون ارتداء حمالات صدرها ، ويقدر الاستنكار الذى قولت به هذه الموظفة من قبل زملائها وزميلاتها ، فقد لاقت أنا الكاتبة مسفرة من نوع آخر ، إذ أشار البعض إلى هذه القصة ، وكان ذلك هو أهم حدث فيها ، برغم اشتمالها على حوادث ومواقف أهم كثيراً من ذلك ، عاشتها البطلة أثناء القصة ، لكن حمالات الصدر ، مستجنباً من المحظور ، أو المحرم الإبداعي .

ورغم أننى لا أحيد الكتابة في مناطق المحظورات ، إلا أننى لا أدين سلفاً أية كتابة تآى في ذلك السياق ، ولا أقدم سياسة التلميح دون التصريح في الأدب ، غاية حدة ، صراحة ، وضوح ، أحترمت على شريطة أن تكون فناً وإبداعاً جليلاً ، وهكذا أحببت (الحيز الخافى) لمحمد شكرى رغم وصمها باللا أخلاقية ، وبالأدب المكشوف ، وبالفحاحة ، واعتبرتها رواية أصيلة في تعاملها مع سواكط الطبقات ، والخجارات الاجتماعية المهمشة ، بل وراقت لى شاعريتها الإنسانية الفادرة على انتزاع الجميل الحى من القبيح الميت .

الحرية الإبداعية، المتخيلة بالنسبة لى ، هى أن أبدع بلا قيود عمدة سلفاً ، بلا تابوهات مسبقة ، أن أصوغ قيسى ، مفاهيمى ، أخلاقى الخاصة ، وأبداع عالمى ، وأن أفلت من سطوة القطيع ، وقطيع السياسة، من حفظة النصوص على وجه التحديد .

أظن أن تحرر الفكر يلزمه ، أولاً ، تحرير الخيال ، ومشكلتنا أننا بنتا ، نتيجة للقمع الجمعي المتواصل ، شعوراً بلا خيال ، فقدرتنا على التخيل باتت محدودة ، ضعيفة ، وغابت عنا نزعة التجديد والابتكار ، ونحن نمارس السياسة ، ونأكل « الأيس كريم » بالطريقة نفسها من خمسين سنة ، وحياتنا قبيحة ، لا مكان للخيال فيها .
تحملوا .



المستبد العادل

سليمان فياض

مصر

الفن ، بمعناه الخاص ، إبداع على غير مثال سابق ، وإبداع يواجه مشكلات ويسعى لإيجاد طرح وحل مبتكر لها . والفن ، كل صور الفن : قولاً ، ورسمياً ، وتصويراً ، وتصويتاً .. رسالة . فهد نشاط اجتماعى ككل نشاط اجتماعى آخر ، له دور اجتماعى ، وأهداف وغايات اجتماعية ، وعن طريق الإمتاع الذى تقدمه لعبة الفن ، قد يكتسب به بقاء وخلوداً إلى حين .

وفى مقدمة هذه الأهداف : إحياء الروح الإنسانى ، وإثراء العقل ، وإغناء النفس برحبات الرؤية ، ودعوة للنبل ، ولإقامة الجسور فى العلاقات بين البشر ، ولإعادة النظر فى هذه العلاقات ..

هكذا أرى ، الآن ، الفن ، بعد خبرة معه بالقص ، تقترب الآن من أربعين عاماً . ويدهى أن هذه الرؤية لم تكن بذلك الواضح عبر عقد أو عقدين . لكن كانت تناوشنى من قصة إلى أخرى ، توجهات الفن للفن ، وإفراغه من محتواه الاجتماعى ، ربما لظروف تقنية فى التجربة المختارة نفسها ، أو لظروف أخرى تدعو إلى الهرب بالاختيار لتجربة دون سواها ، أو اللجوء إلى بضاعة الشكل دون المحتوى ، ونجاهل الغاية من هذا الاختيار فى مواجهة محتوى التجربة .

لكننى ، على ما أذكر ، كنت أفزع دائماً لتعديل الطريق والمسار ، فى اختيار التجربة ، والتزام الشكل المناسب لها الذى تفرضه على ، والموصل اجتماعياً لمحتوى هذه التجربة المختارة ، فلا أكره شيئاً قدر ما أكره جماليات الشكل المفرغ من المحتوى ، فهى شبيهة بتلك الزخرفة الجدارية ، والأعمدة للتشاليات ، التى لا تستهدف شيئاً سوى ملء الفراغ للسيطرة على المكان ، وإعطاه وهم وانطباع بهذه السيطرة ، على جدار أملى ، أو فى رقعة منبسطة ، أو فى طبيعة مصمتة ومسطحة بلا عمق . وفى حالتى بوصفى قاصاً ، يصبح

الوقوف عند الشكل استسلاما لخداع اللغة ، ومجازاتها ، وصورها للتدخلات تداخل الكلمات المتقاطعة ، واستسلاما للمرتابة ، ولذلك التزوع العابت لاله الفراغ .

في اخط العام ، لملاتقي بالقص ، لم أحد غالبا عن الإدراك العام لكون الكتابة حرية أولا ، واختياراً ثانياً ، ورسالة تفرسها هذه الحرية وتحدد مسار ذلك الاختيار . حرية واختيار للرؤية والتجربة ، وشكل التعبير عنها والتجسيد لها . فرسالة الفن محتومة بوصفها قلراً هو من طبيعة دور الفن ، وإلا توقف الإبداع عند حدود المهارة الشكلية ، وإثارة الإعجاب ، وفقد هويته وانتهائه وغائيته ، بوصفه خلقاً على غير مثال ، وخلقاً لطرح مشكلة ، واستغفاراً لحل هذه المشكلة ، مضموناً ومحتوى ، وشكلاً وقالباً في وقت واحد ، بل ونسياً من ذواكر المتلقين فور الخروج من القراءة أو للمشاهدة . والحرية والاختيار هما مركزان كون الإبداع رسالة ، وشرط تحققها .

وفي ضوء الالتزام في الإبداع بالرسالة ، تصطلم الحرية والاختيار للرؤية والتجربة بالمسلمات القيمية الأخلاقية (الدين والعرف والتقاليد) ، والاجتماعية (العلاقات) ، والسياسية (السلطة والعلاقة المرتبطة بها بين الحاكم والمحكوم) ، والاقتصادية (العلاقة بين من يملك ومن لا يملك) ، والثقافية (المواضع الموروثة الخاصة بالرؤى والتجارب وقوالب المعالجة) . وهذه المسلمات للتوارث والمستقرة تتطوى ضمناً على سلم من المحرمات (قد تأخذ طابع التقديس) يواجها المبدع في رؤيته بوصفه مبدعاً ، وفي اختياره للتجارب ، وطرق التعبير عنها ، إيجاباً كان ذلك كله منه ، ومعه ، بالمواجهة الملزمة بالرسالة ، أو سلباً بالمهرب من تجارب يعيها ، أو بالمهرب إلى شتى أشكال التعبير التجريدية في التعبير عنها .

والكتابة ، في فهمي وتجربتي مع الإبداع ، سلطة قائمة بذاتها ، غايتها إعادة الطرح ، والرؤية ، والاستكشاف الرائد ، ومعارستها لدورها مرهون بمنأخ الحرية في المجتمع من حول المبدع ، وبقدرة المبدع على انتزاع الحرية لإبداعه وسط كل تنعيم وتحرير ، وبأقل قدر من التقييدات المتخفية ، والتي قد لا تفرسها التجربة في ذاتها ، وبالببحث عن مسرب لتوصيل إبداعه إلى المتلقى ، في لغته أولاً .

ولا أظن أنني قد تخليت ، واعياً ، عن إدراك كون الكتابة الإبداعية سلطة ، في دورى : المبدع والقصص . بل لقد استقر في وهمي دائماً ، ولا يزال ذلك الوهم قائماً ، وسيطراً في نفسي ، برغم شعوري بأن دور المبدع لا يزال في مجتمعاتنا هو دور المهرج في القصر ، والخلوى في الميادين ، أن المبدع مؤسسة وحده ، ومؤسسة قائمة بذاتها ، وأنه ضمير لمجتمعه الخاص وجنسه البشري ، وغير ملزم بأنوات الآخرين وضمائمهم ، ومؤسسة لا ينبغي أن يكون لها ولا حظ ، ولا لسلطة أخرى من السلطات الاجتماعية ، التي تسترعى طلبة الأمن النفسي أولاً من أعباء التغير ، في ظلال مسلمت قيمة قد لا تكون صحيحة ولا صحية ، ولا حقيقية أو واقعية ، ومسلمت غير منطقية تماماً ، في أغلب الأمور وأكثرها . . وأن المبدع عليه أن يكون ذلك المناوئ الفرد الذي يطرح مناهاته على سواء ، مستثيراً بهذه المناوآت إبداعهم الخاص بدورهم ، وبخبرتهم ، وذواكرهم ، في موضوع العمل المبدع ، وهو جزء من حياتهم ، أثره المبدع بالاختيار ، وطرح وجهة نظره ، بصورة غير مباشرة ، كإبداع ، أمام عقولهم وأرواحهم بوصفهم متلقين ، قرأه كانوا أو مشاهدين .

هل يكون لماضي كل الذي يجاوز الستين عاماً ، منذ بدأ وعي بما حولي ، علاقة بهذا الإدراك الملتزم بالحرية والمناوئ بوصفه سلطة للسلطات الأخرى القهرية ، وغير المنطقية ، والمناوئ بها ؟

في يقيى أن ذلك ، مع التسليم بآثار ثقافة العصر ، صحيح ، وأنه حاشد وحافل ، كما أتذكره الآن ، بروافد المعاناة من هذه السلطات المستقرة ، ومقولاتها المحرمة أكثر منها مبيحة ، أو ملتزمة بالحياة ، لتترك الباب مفتوحاً لرياح التقدم والتغيير . فسنوات الطفولة الواعية ، والصبا الفضول المشبوب ، كانت تواجه أبداً الحلال والحرام ، ولا تعرف ما ليس بحلال ولا حرام ، ولا ماهو خارج الحلال والحرام من أمور الدنيا والطبيعة ، ما هو حرية يطلب مساحة من الحرية ، هي في رأي أكبر المساحات القيمة في حياة الناس ، والمقروض أن تكون . لكن السلطات تأتي أبداً إلا السيطرة ، عبر كبتها ومساستها وآباتها وأمانها وجداتها ، على تلك المساحات ، تأتي إلا أن تجعل (متى ، لا) منك ، ذلك الكلب المشدود إلى حبل معقود بساق شجرة ، يقصر غالباً ، ويطول حيناً ، لشقى الأغراض ، ليحدّد (لى) لك مساحة الحركة ودوالها . بُعداً عن الشجرة ، وقراباً منها ، فهي شجرة السلطة ، أو أشجار السلطات ، والأرض من حولها ملك لها .

فمنذ أوائل الثلاثينيات ، والمجتمع المصرى يحلم منذ ثورة عرابى ، على ما اعتقد ، بذلك المستبد العادل ، الذى يجسده شخصية ومثال عمر بن الخطاب ، والذى أطلقه ، لا أدري كيف ، في عقول رجال مصر ونسائها الإمام محمد عبده ، وهو من هو ، على تنوره ومحرمه ، مجرد مجتهد ، ويمان الكثير من رطة كل السلطات الاجتماعية والسياسية والثقافية ، والأخلاقية خاصة ، أو هكذا قيل لى في صباى ، من أبى المعلم ، وجدى الأُمى ، عن مقولة المستبد العادل ، وعمن ألقى به في مستنقعات المجتمع المصرى المحتل والمستغل ، وربما تعززت هذه المقولة تدريجياً ، وانتشرت تدريجياً ، بين مثقفى ومتعلمى الطبقة الوسطى ، وسوادهم من أنصاف المثقفين والمتعلمين وأرياحهم ، إثر فشل ثورة ١٩١٩ ، ومعاهدة ١٩٣٦ ، وحادثة ٢ فبراير الشهيرة ، وأحداث بهوت . كانت الدعوة للمستبد العادل في السياسة والحكم ، لكنها صارت ، بالطبع ، دعوة لرجال الأنصاف والأرياع ، في البيت والعمل معا ، مثلاً هي أمنية منشودة في الحكم والسياسة . التزموا بها في الحياة ، وأخذوا يطالبون بها في الدولة (الإخوان ، مصر الفتاة) ، ومهلوا بهذا الالتزام ، وتلك المطالبة ، طراز الحكم والحاكمين ، والساسة والسياسيين ، مع الانقلاب الثورى في ٢٣ يوليو .

وكان أبى واحداً من الرجال الأنصاف ، مع الزوجة والأولاد ، وفي عمله الوظيفى ، على السواء . كان قيمياً حتى النخاع ، وكان التزامه القيمى متوجهاً للتوسع والشمول ، ليفرض قيمته وثوابته على مساحات الحياة من حوله ، ولأنه كان أزهرياً فقد أخذ التزامه القيمى شكل الحلال والحرام ، وما لم يرد فيه حلال ولا حرام فهو بدعة وضلالة وفي النار . ولم يتطرق قط في طرح قيماته من منظور المباح وغير المباح ، وهو منظور آخر بالغ السفخ ، لكنه يقلل كثيرا ، في الطرح ، من تأويل النصوص وفق كل عقل على حدة ، ولّى رقابها لمنظور الحلال والحرام . ويقلل من تثبيت وتدشين كل الأعراف والتقاليد ، والاستسلام لطاعة ولى الأمر ، وترك الملك للمالك ، في الوقت ذاته ، وانتظار أوان ذلك المخلص ، المستبد العادل ، حين يشاءه الله . قهرن ذلك الأب (المحبوب) المثير للفيظ في التريبة ، وقهرنى حين أدخلنى قسراً أزهر من كهنة ، أسلاف كهنة ، على تفسير المعتقادات . لم يكن لى من غاية في صباى وشبابى ، ولّى مشارف الثلاثين ، سوى الجهد للتخلص والتحرر من قهر الأب: الوالد ، والأب الأزهر ، ومن كل ما يستند إليه ذلك القهر من مقولات ومسلمات ، ومغلات ومحرمت ، بل ومن كل من ، وما ، يمثل قهراً على الإطلاق لغيره ، فردا كان ذلك القاهر ، أو مؤسسة ، أو مجتمعا . وأزرتنى القراءة الواسعة في هذا الجهد للتحرر الروحى من القهر ، والعقل من المقولات القيمة التى تخرص على أن تكون مسلمات . وقشعر جسدى كلما ذكرت عدد الكتب المعالجة ، المجلدة ، الضميلة ، من كتب عصر الانحطاط التى ظلت « تدلق » في رأسى « دلقا » مع الإكراه ، متونا ، وملخصات ، ومطلوات . ولقد

رفضت إثر تخرجى عرض صديق لأكون واعظاً بمسجد من مساجد الدرجة الأولى بالقاهرة ، وإغراءه لي بنصيب سنوى يقارب العشرين ألفاً من صندوق التدور ، وأصررت على أن أكون قاصاً ، أى حراً ، فهذا عندى أمران متلازمان .

وتوجت ثورة يوليو ، بمنظوماتها المتدرجة نحو الشمول ، وعبدت ذلك المسار ، إلى ما كان يتمناه الأرباع والأنصاف : المستبد العادل ، وسلطانها المركزية ، وقوائم ممنوعاتها الخاصة بالحرية ، ومدى الحرية ، التي كانت تنخير أبداً ، ومن موقف إلى موقف ، ويصورة يومية تقريبا ، وفي نشرات سرية ، في مؤسسات الإعلام الكاتبة والمناطق والمصورة ، وعانيت من قوائم هذه للمنوعات في عمل ، صحفيا ، نحواً من خمس سنوات ، وعمل ، كاتباً إعلامياً ، في الإذاعة والتلفزيون ، وعمل مدرساً ، نحواً من أربع وعشرين سنة . ورضخت غالباً ، كموظف آلة ، وإعلامي ترضى ، يحرص على الحد الأدنى للعيش ، فليس مسموحاً إعلامياً أو صحفياً بالخروج على نطاق هذه المنوعات . أب آخر كانت هذه المؤسسات ، تدعو إلى الثورة والتجديد ، والتقدم والتحديث ، لكن عبر ذلك المستبد العادل ، البراجماتي أبداً ، الذي يطلق شعارات : أهل الثقة والخبرة ومقولات التجربة والخطأ ، ويوازن أبداً بين القوى والطوائف ، ويلقى كل صباح قوانين ويعمل قوانين ، ويضع قوانين ، فيدان متهم بقانون ، ويبرأ بقانون سواء ، ويعلم ممنوعات ، ويقيد أخرى ، فصرت ، وصرتنا ، كمن يتلقى ألف أمر في ثانية واحدة ، تنفض عليه من كل الجهات .

وكان القصة مهوى وحريق ، ملجئ وملاذى . وحيلتي الوحيدة للمقاومة ، ومغذى الخاص/ العام في وقت واحد للالتزام ، والحرية ، والاختيار . لكن كيف ، والصحف والمجلات ومنابر الإعلام قد خلت من راحة التنوير ، ولا مساحة فيها إلا للدراسات المتوجّهة إلى الماضي والتراث ، ماضى كل الأمم ، وتراث كل الحضارات . ولا مساحة فيها للدراسات الواقعية ، واستشراف المستقبل ، إلا في حدود التكيف مع سلطة المنوعات ، ولا مساحة فيها تذكر للإبداع ، إلا لقليل من الأعمال ، في مجالات محدودة العدد والنسخ المطبوعة ، لا خوف منها على سواد القراء ، فمن يقرأها هم ، غالباً ، من الكاتبتين البدعيين ، أو المحللين بالكتابة والإبداع ، وتلك المجلات لا تزيد عن كونها ، بقرائها أولئك ، سواقي تخرج ماء بقدر من أبار ، وتصبها في أحواض تعيد مياه السواقي للأبار ذاتها ، فلا تجري في قناة ، ولا تسرب إلى شق ، ولا تحيي مواتاً ، وكل المطبوعات خاضعة للرقابات : رقابات الدين ، ورقابات الاستعلامات ، ورقابات أعضاء مجالس الإدارة المنتدبين ، بل ورقابات النقابات المحتجة أبداً على أية مواجهة ، في الإعلام خاصة ، لآى نقد أو طرح لمس حرمات الطوائف ، وأصحاب المن من القضاة والمهندسين والأطباء والوعاظ والمأذنين ، بل ورقابات البيوت المصرية ذاتها . على أى نقد أو طرح لمشاكل الحياة الزوجية ، أو علاقات الأبوة والبنوة والأمومة ، بل ورقابات المثقفين أنفسهم على المثقفين ، فين المثقفين من صاروا من دعاة الأب/ السلطة وأبواقه ، وتغلقوا عن رسائلهم بوصفهم مبدين ، طلباً للأمن والأمان والرخاء ، وأداروا للأب/ السلطة أجهزة الإعلام والثقافة على السواء ، بل ورقابات غايتها المحافظة على سمعة الوطن خارج الوطن .

فمن ذلك الذى ينبج يلبده ، وإذا نجا به على الورق ، فكيف يصل به إلى القارىء ، الهدف الأول للإبداع . من يقرر سوى مبدع يتخذ قراراً بالبعد عن السلطة والسلطان ، وإعلام السلطة والسلطان .

لحظي الحسن أننى قد اتخذت هذا القرار . هجرت العمل الصحفى إلى التدريس لأنجو من مذابح الإعلاميين ، وحالتهم إلى السجن ، أو إلى متاجر الخشب الجيبى ، بدعوى : تلميم الصحافة ، وتنظيم

الصحافة ، وأخلاقيات الصحافة ، وميثاق الصحفيين ، ووحدة قوى الشعب العاملة . وأخفيت أنى كاتب فى عمل ، وهاجرت بقلمى خارج وطنى الصغير الماشى والمتعلق على من فيه وعلى مافيه ، والذى يملأ الدنيا صياحا بالدعوة للتححر السياسى والسيدة الوطنية ، والإعلان عن كتاب كل ست دقائق ، أو ست ساعات ، ويخفى فى كل يوم روح الحرية فى قلب كل مواطن ومواطنة ، ومحاصر حرية إبداء الرأى ، والقول ، فى الطريق إلى حرية الحيز . ونذرت الجوهريّ للقصص ، فصارلى حرماً لا أقبل فيه عبثاً شخصياً قدر المستطاع ، وأنفذتى هجرة القلم ، إلى صفحات مجلة (الآداب) ، مع المهاجرين بأقلامهم . وبينهم كان صلاح عبد الصبور ، وأحد حجازى ، وأعداد آخرين من المبدعين والنقاد المصريين ، الساعين إلى النجاة بإبداعهم من رقابات القبول والرفض ، والمنع والمصادرة ، والتشهير والمساءلة .

وأسأل نفسى الآن : هل كان ممكناً أن أنشر فى أى صحيفة ، أو مجلة بمصر ، قصصاً مثل : « يهوذا والجزار والفضيحة » ، و « على الحدود » ، و « بعدنا الطوفان » ، و « الصورة الظل » ، و « الفلاح الفصيح » ، و « الضباب » ، و « العودة إلى البيت » ، و « لا أحد » ، ورواية « أصوات » ، وقصصاً أخرى عن الحياة فى الأزهر . كان ذلك مستحيلاً . ولهذا اتسعت لها صفحات مجلة (الآداب) ، بمنذ منتصف الخمسينيات إلى عام ١٩٧٣ . وكانت منأى ، كسوى ، ألا يفصح قارىء ولا ناقد أسرار كاتب . ولذلك شعرت بالغيظ وعشت فى خوف متروكب ، حين عرض ناقد لقصة : « الفلاح الفصيح » ، واستهل نقده بقوله : « هذه القصة إدانة للواقع المصرى من الخفير إلى رئيس الجمهورية » . قئمة أوقات يجب فيها على الناقد أن يترك التلقى للقارىء وحده ، وقئمة أزمان يتحتم فيها على القارىء أن يعقد حلفاً مع المبدع ، حلفاً غير معلن ، يعرف السر ويكتمه .

ولم أضع نفسى بوصفى قاصاً ، فوق عطائى للقنود ، فليس بوسع مبدع أن يفعل أفضل مما فعله ولم يفعله . حرصت فقط على احترام مزاجى الخاص فى الرؤية ، واختيار التجربة ، وترك كل ترجمة تحتار قلبها وتقنياتها ، وجعل سمعى كان فى طلب الجدة ، وجدة التجربة أولاً وقبل كل شئ ، فهى وحدها التى تحيا وتميش وتبقى وتثير لدى القارئ . وتقنيات التجربة متروكة أبداً لحدود طاقة المبدع ، فى لحظة بعينها ، دون سواها من الملاحظات . وأزعم أنه كانت لدى الشجاعة والعفة ، كيلا أهرب من مواجهة تجربة ، وأحرص عليها بوصفها جزءاً من رسالتى ، وكى أهد كل محاولات شيطانية تدور فى نفسى للهرب من تجربة ، وكل هواجس تخطر ببالى للهرب والتخفى عبر سبل التقنية التجريدية ، أو الرمزية ، أو الاستعارية ، أو اللغوية ، من النظر فى عين التجربة للتجربة ، وموافقها ، وناسها ، لأنقل بشق الوسائل القصصية تلك المواجهة للقارئ . فعضاء الفن جزءاً لا يتجزأ من تربية الوعى لدى الرأى العام . وأجدنى أشعر بالتعزز ، وهذا حق من حقوق حريق ، من هذه المسارب لتقنيات فى القصص ، يلجأ إليها مبدعون ، للهرب من تلك المواجهة ، والهرب من دور الكاتب بوصفه رسالة ، بتثيت اللحظة ، وتحطيم الزمن ، والإسراف فى اللغة ، وأجراس الكلمات والحروف ، فتغرق التجربة ، وربما يكون الفرق فى لا تجربة ، بالثر الشعرى ، والشعر الثرى ، وقد تثير تلك التقنيات إعجاباً سرعان ما يمحي ، ويفقد الإبداع المحبب لأرضه وقراءه . فقد صار زخرفة وأعمدة تملأ مسطحات الورق . إنه ذلك القريب الداخلى الحذر المتوجس ، كطائر « القَرْئى » الملاعب لظله أبداً ، هو الذى يدفع مبدعين من المبدعين ، وفى مجتمع هامشى ، متعلق ، متخلف ، فقير الجيب والروح والثقافة والفلسفة ، إلى مسارات التقنية المعجبة والمفخرة ، وربما كان ذلك لفقر المبدع فى مجارب الحياة ، فقر فى قوة الروح ، وإرادة التحدى ، أو طمع خاطئ . فى « العمالية » بالمحاكاة لأحدث موبيلات الإبداع فى مجتمعات مستقرة متقدمة ، أفلست تقريباً من جلة

التجارب ، ومسحت تقريبا كل التجارب والملاقات ، وفي مناحات أوفر حرية ، وأكثر ديمقراطية ، وأقل محرمات ومنوعات .

أليس ذلك الحرب التقني توقفا بالإبداع ، عند حدود التعريف اللغوي للإبداع : الخلق على غير مثال سابق (المثال الغرض السابق موجود فعلا) ، ونأيا بهذا الإبداع عن تعريفه النفسي والاجتماعي الآخر : طرح المشكلات طرح مواجهة ، بحثا عن حلول مبتكرة لها بهذا الطرح ، وحرية في مواجهتها ، وعودة إلى « معبد الفن للفن » ، خوفا من رقيب لا يزال ماثلا وشاخصا ، حتى ولو رحل كل الرقباء ، أو ناموا ، أو غفلوا ، أو تغافلوا ؟! لكن من يضمن لهم الأمن من عودة هؤلاء الرقباء ، وأن لهم أن يعرفوا المهجوع إذا تمجرعوا على حرمات رقيبهم الخاص ، الحافظ والحفيظ والرقيب والعديد ؟ من ... ؟ في وهمي أنهم سيخلقونه خلقا ، كي يعيشوا معه في سلام آمنين .

وأي عمل مبدع ، حتى ولو كان على غير مثال ، سيقدّر له أن يؤثر ، ويجيا ، ويبقى ، ويحقق « العالمية » ، وهو خواء من نبض الحياة على أرضه ، وفي قومه ؟
كل عبادات التقنية ، لن تبعث حياة ، وتحقق تواصل ، وهي تمحّر في البحر ، ولا تواجه سلم المحرمات والممنوعات .

وكل التقنيات ، تحت شعار : نحن نكتب « نصوبا » ، نحن نكتب « الكتابة » ، لا أراها تحقق إبداعا ، فقد غاية الإبداع ، لأنه فقد جوهر الإبداع : التجربة ، وفقد روح الإبداع : الحرية .
والتقنية المسرفة في الطول ، والتعقيد ، والترهل اللغوي .. ماذا تكون سوى حشون من الحشو ، وإن بدت كأحجار لها بريق اللآلئ ؟ .. وماذا تكون سوى وسيلة للهروب من المواجهة ، وخواء التجربة ، وامتنان « الكتابة » بذلك الجزء الأسير والبيروقراطي ، الرقيب ، الآلي ، الحلبز والمنضبط ، من المخ البشري ، والذي يفترق كثيرا إلى الحدس ، والبصيرة ، والبراعة الأولى للفنان ؟!





الوعى والحيلة

سليم بركات

نحن مروّضون ، على نحو أو آخر ، بالسلطة التى تُمكن كلَّ قانون أن يكون مُطلقاً فى الأقاليم العربية ، دون تقديم برهان على التهمة ، بدءاً بالدينىّ الأكيد الشامل ، والمُلزِم بحرفه ، وانتهاء بالدولة وطوارئها الأبدية ، لأن الإنسان العربى مشبوه سلفاً ، والرقابة تطهير .

لا منجاة ، إذن . تسويق النص ، نفسه ، يقتضى الترويض . والناشر العربى ناشر ، لا مغامر ، والأسواق سهمه إلى قنص مريع . وفى هذا المشيم الحاضن للكتابة وللهات ، أيضاً ، لا خيار لأحد فى حجب بعضه - بعض من نقيبه ونفسه . والأكيد ، بعد كل المقومات المعروفة صاحبة الحجب والمنع فى الدولة العربية ، أن المسألة صائرة إلى بطش جديد فى هذا الصعود الفاعل للنقيب ، بعد النكسة الكبيرة لفكر التغيير الذى لم يقدم للواقع إلا أعوداً عجولة حول الحيز والحريّة . لكن نكستها ليست نكسة الفكر ذاته ، لأن السلطة العربية ، للتوارث منذ طلقة « الثورة الكبرى » - التى قدّمت الأقاليم العربية ، أجزاء أجزاء ، على صحن من النفط واليؤس إلى الغرب - لم تتح هامشاً واحداً ، فى هذا القطر أو ذاك ، لفكر التغيير أن يقدم برهاناً على جدارته ، فتأكلته تحالفات أحزابه ، وانتهازيات أمرائه وعامله .

صعود النقيب - فى يُسر وقوّة ، أمر مفهوم وسط الفراغ الذى يستبد بالإنسان العربى ، الذى وجد تحديق الوعود الأرضية محض بيانات ضد الجوع ، فيها الأبدية تنتظره بلبثها وعسلها . وإزاء هذا اليقين يصير قانون اليقين الدينى مُلزماً أكثر من قوانين السلطة الراهنة نفسها ، ويصير الإنسان الدينى حاملاً للقانون بنفسه ، وتحيله الفتوى إلى يد للشرع . (كل مسلم مخوّل بقتل سلمان رشدى ، مثلاً) . والأمر الجديد الصلرم ، على قدمه المتطهر دون حد إقامة الحد قتلاً ، يجعل السطور تتلعثم فى الإبانة .

إننا نتحدث عن إضافة طائفية إلى القيص ، الذي لم يكن ضحلاً قط ، على أية حال . فلنعم ، عربياً ، شيمة العدالة ونهجها ، مهما اختلفت الفروق بين شعب وآخر ، في هذا الصعيد أو ذاك ، لأننا نكتب بالعربية أجمعين ، وتداول النص تداولاً عربياً ، في موشور العين الرقبية ذاتها .

ورقابة « الخارج » هذه تتسلل قوية أو بطيئة إلى آلية الكتابة ، بل تغدو جزءاً من تلك الآلية على أية حال ، لأننا نقصص « فكر الشهوة » ، و« فكر النقد » من خطابنا (أعني الكثير من خطابنا ، مع حساب الاستثناء) : كلنا ينتقد النظام العربي دون تسمية دولة ، أو حزب حاكم (هنالك هامش حين يُنشر النص في دولة ضد دولة أخرى) ، ونهمس في حياء حول « الصرامة الأصولية » دون ذكر الباعث الصارخ ، الجلي ، في الفكر الديني برمته ، الذي يقود ، ضرورة ، إلى ذلك ، ونغلف بيان الحب بطرائق القبل المُرَجَّو من الشفاه ، لا من مكان « آخر » .

كل النص العربي ، من التشريع المغلف بلُغِيَّة الاجتهاد (نصوص الجنابية ، مثلاً ، وأحكام الطب ونصائحه ، وأستلته) إلى الطرائف والملح الرقيقة ، نص إباحي ، متعتك ، في التراث القديم والقديم . لكنه صائر الآن إلى حجب وإعدامه . فأى نص للحُب يستقيم ، راهناً ، دون عَضْ يتركه ملوَّع على جسد الآخر ؟ (استقامة للنصوص ، لأنها تجتزئها محالها من المعنى) .

أنصنا نص ناقص ؟ ذلك أكيد . لكننا « نموَّس » قليلاً هذا النصان بالتزوع إلى الحيلة في استنباط سياقات للقول (نسميها تقنيات) ، ونُهمس المعنى الظاهري للكتابة لنحقق للدلالات الأكثر شمولاً - خارج المعرفة المُتَجَزَّعة بِسُلْطَةِ المفهوم الشائع - مسارب إلى « وهي آخر » .

لا أقصد أن الكتابة « الإشكالية » هي رد « باطني » على الرقابة ، وسلطة الرقابة ، بل هي نسق في حد ذاتها ، يتعمق ، يوماً بعد آخر ، كد معرفة « في السياق الطبيعي لتراكماتها التي هي شرط التاريخ . وتبسيط الأمر ننخزل الفكرة كلها في مصطلح « الاختلاف » . و« الاختلاف » بما يقتضيه من حائل للمعنى مغايرة للسائد « السلطوي » (للمرة المتراكمة بفعل التأريخ الأحادي للمفهوم) ، ومن بنية لغوية لتأسيس تلك الحمايل في مرحلة أولى ، هو الرد من منطق الوجود كوعي ، وضرورة الخلق الذي نسميه إبداعاً (أي : ابتكار الشيء . والابتكار يعني التزوع إلى غير المألوف ؛ أي غير ما هو عُرِف في القانون الذي ليس إلا رقابة الاجتماع) .

غير أن هنالك متقدماً كبيراً إلى حرية النص من داخله ، أعني الأخلاقية التي ينبثق منها المعنى بوصفه موضوعاً . فنحن نستطيع أن نقصص قليلاً إثارة حساسية الإجماع التي يتلزعج بها القانون ورقابته (الدين والجنس) ، بالرغم مما يحمله الأمر من إجحاف وتنازل (أن نكون شهداء بنص ممكن أفضل من شهداء بنصوص جرى إعدامها) . لكن ، في أية أرض لا يجري تنازل من الكتابة كي تنشأ أرضها هي ، بخصائص السحر الذي يتكرر جمالاً عليه ؟ . الكتابة كلها تاريخ من الطوفان والتطهير ؛ من اعتناق الشر حتى مكابن الخير التي لا توصف في فردوس الشر .

الكتابة ، أخلاق للإبداع ، هي طريدة الله في نزوعها إلى توارث الكون . وأنا ، إذ أكرّر كلمة « الأخلاق » ، أعني - في حدود اقتداري على الفهم - أن النص أخلاق بالتُّل الذي يجعله قابضاً على حرّيته . والحرية ، باعتبارها حاملاً لأخلاق الإبداع ، هي الخروج على النمط ، لأن النمطية ليست إلا رقابة المعرفة السلطوية ، واقتدارها على ترويض التعبير حتى إلغائه .

ليست الحرية الإبداعية ما نسطره من قول في الحرية ذاتها . وليست التّيات المعلنة ضد عبودية تحملها الرقابة على صحن من الترهيب ، والتخجّب ، هي التي تشير إلى الجوهرى . فالكثيرون يعلنون تمردهم ، بل يعلنون القطعية ، فيها تنحو نصوصهم نحواً مشعباً بالعبودية النمطية ، لغةً وسياقاً ، كأنما وعى الحرية يقع خارج النص ؛ كأنما هم غير موجودين إلا في هباء من الكلام الذي لا يقول ، لأنه مُكرّر ، مفرّغ ، متماثل ، متماوٍ مع اللّاتول .

سباقٌ ديني آخر يمتحنه النصّ المُقتبَر على بسط حرّيته ، سياقٌ آخر من الذي تمتحنه الحرّية في بسط سلطتها على النصّ حتى التهلكة : ذلك برهان الإبداع الحقّ ، دون أن يتمكّن السلطوى - دولةً ومؤسّسات - من تربيته ، لأنه يتعالى على المنجز المعرفي لتأكيد هوية أخرى رحيّة ومحيّرة ، في أنّ :

أن تكون أميناً لبرهة الكتابة - منظوراً إليها من أنلك في تأييدها - يعنى أنك حرّ ، وتكتب المغاير . والموضوعان - حساسية الإجماع ، أى الدين والجنس ، يتظاهران في نشأ من اللغة ليست نقداً صارخاً ، أو عبثاً ، أو تمادياً ، بل هي كيان ذاتها في آلي الله والجسد معاً ، إذ هما غير مألوفين في المُعطى المنجز لمعرفة السلطة وخيالها المغلول ، بل هما حرّان يبتكران الأمل إلى لا نهائية .

هكذا ، تمديداً ، قد تنحو بالعبودية المفروضة على النصّ من خارجه إلى حرية في داخله هي توليدٌ متالٍ للمعنى ، مغارقٌ ، مفتوح كمرآة على خيالها .

لكن هذا يبقى اجتهداً ، على أية حال ، وهو لا يلغى الصّدّام المباشر ، والضرورى أحياناً كثيرة ، مع رقابة السلطة ، فبعض كتبنا ممنوع هنا ، أو هناك ، دون سبب مفهوم قط ، إلا خوفهم من « الاختلاف » ذاته ، كقول بيتر الربية لدى السلطة العربية ، التي تتمتع بثقة ٩٩٪ من شعوبها .



عن الإبداع والقهر

شريف حتاتة

مصر

حدث لي في السنين الأخيرة ما لم أكن أتوقعه .. تضاعفت الأساطلة الحائرة التي تطاردني في كل وقت ، وضاع كثير من المسلمات التي كنت مؤمنا بها ، متيقنا منها .

أنتس منذ حين طويلة إلى ما يسمى «باليسار» .. ولا أحد يعرف أين يقف هذا التيار الآن .. لذلك من الصعب أن أقدر هل خرجت عنه ، أو مازلت جزءا منه .. لم أعد أتمسك بالتسميات ، أو الصيغ الجامدة ، ولكني لا أحترم الذين يقفزون من سفينة إلى سفينة كلما ظنوا أن السفينة التي يركبونها لن تبحر بعد الآن .. فقي رأيي أن التاريخ مستمر ، ينتقل من مرحلة إلى مرحلة .. لا شيء يفسح ، وإنما يتبدل ، فرما مازلت في سذاجة الرعييل الذي فتح عينيه مع الحركة الوطنية في الأربعينيات قرب نهاية الحرب العالمية الثانية .

كان تيار اليسار السياسي في أغلبه متغاضيا عن واقع الحياة ، والمجتمع ، مستغرقا في التجارب السابقة ، والنص .. متشبها في ذلك بالتيارات الدينية المتطرفة التي انتشرت منذ أواخر الستينيات في أمريكا ، وأوروبا ، وإيران ، وباكستان ، وإسرائيل ، والخليج ، والمهند ، ومصر ، بل في كل بلدان العالم دون استثناء في الشمال ، أو الجنوب ، أو الغرب أو الشرق .. وإن اختلفت درجة تأثيرها في حياة العصر .. أو البلد الذي توجد فيه ..

وهذا لا يعني أن النظام الرأسمالي لا يفرض قهره ، وحلوه على إبداع العقل .. فطلما أن المجتمع يفي على الضيقة بين الناس على أساس الطبقة ، أو اللون ، أو الدين ، أو الجنس لابد أن يوجد قهر .. والقهر معاد للفكر ، والإبداع .. لأن الإبداع يريد أن يخترق ما هو قائم إلى ما سوف يقوم ..

والإبداع الحر ، لا ينبع إلا من الذات ، من النفس .. من الرغبة في الخلاق الموجودة في داخل الإنسان الفرد ... وفي كل جماعة تربط بينها أواصر العمل ، أو المصلحة ، أو الوطن ، أو الفكر ... لذلك إذا أراد أن

يكون حراً من كل قيد ، فلا يمكن أن يرتبط بلئى رغبة غير رغبة الأصل الذى ينبع منه . . . أى رغبة الذات المبدعة ولا شئ سواها .

لذلك فالإبداع الحقيقى يتعارض مع الخضوع لأى شئ . . لأنه يريد أن يكتشف ما لم يكتشف بعد ، أن يتجاوز الواقع إلى ما هو أبعد منه . . وإلا لما استحق أن يطلق عليه صفة الإبداع ، أو الخلق .

الإبداع يتعارض مع كل قيد . . وكل نص . . وكل مؤسسة هدفها الإبقاء على ما هو موجود . الإبداع عملية بناء . . ولكن الخطوة الأولى فى كل بناء هى الهدم . . ولذلك فالبداع الحقيقى عنصر تغير مستمر . . يُنظر إليه بوصفه خطراً يجب محاصرته ، والقضاء عليه . . بينما الأمل الوحيد فى أن تصبح الحياة أفضل مما نجدها هو ألا تتوقف عملية الهدم والبناء المستمرة . . .

إن المبدع بطبيعته يضيق بكل ما يحاصر عقله ، أو الأفكار ، والآراء التى تستجد . . يضيق بقيود الدولة ، والحزب . . بقيود المؤسسات الثقافية ، والفكرية ، والسياسية ، والدينية القائمة . . يضيق حتى بالأسرة والزواج والحلب . . إنه يريد أن يقول ما يؤمن به بصرف النظر عما يراه غيره ، أو يحس به ، أو يفضل . . وفى هذا دائماً خطر الإيلام . . والجرح . . إن الإبداع الحقيقى أكثر إيلاسا من السيف . . يصل إلى القلب ويحطمه . . ليخلق قلباً جديداً . . وإلى العقل لينسفه ويصنع عقلاً جديداً . .

هذه مقدمة تفسر المسار الذى سرت عليه . . تفسر ما عانيت ، وتعلمته خلال سنين المشاركة الطويلة فى حياة مصر ، وفى الفكر الذى صنعت . . أيا كانت هذه المشاركة . . ولكنى حاولت ، ودفعت الثمن الذى كان لا مفر منه .

لم أصل إلى هذه الأفكار إلا فى السنين الأخيرة . . فربما نضجت . . فيها مضى كنت أظن أن النضج يعنى المعرفة واليقين اللذين لا يتسلل إليهما الشك . . ولكنى تغيرت . . أصبحت أميل إلى التساؤل . . أدركت أن الحياة تتبدل مياهما فى كل لحظة . . قال «هيركليتس» : «إننا لا نستطيع أن نغض فى نفس النهر مرتين» ، لأن مياهما تتبدل طوال الوقت لتصبح نهرًا آخر غير النهر . . أدركت أن لا شئ يبقى على حاله . . وأن عمليات الهدم والبناء فى السماء . . أو على الأرض . . لا تتوقف . . لذلك فإن حقيقة اليوم هى باطل الغد . . المسألة كلها تتعلق بالزمن . . الحقيقة الثابتة زمنياً طويلة . . والحقيقة المؤقتة زمنياً قصيرة .

لذلك كلما زادت دائرة المعرفة عندى ، زاد إحساسى بالجهل .

صراع للتعبير عن الذات :

١- مع الأم :

منذ ولدت وأنا فى صراع مستمر ضد كل الذين يفرضون على نوعا أو آخر من الفهر . . لا ادعى أن الصراع كان واعيا فى كل وقت ، ولا أننى خضته بالجماسة والشجاعة اللتين كان يتطلبهما أى جهد حقيقى لتأكيد الذات ، وفتح الباب أمام نمو الصدق . . وهذا هو الشئ الذى أتمم عليه . . فهذا الخضوع هو الذى حال دون وصولى للقدرات التى أصبغ إليها فى مجال الكتابة والفن .

ولدت من أب مصري ، ومن أم إنجليزية .. علاقتي بأبي ظلت سطحية .. كان غائبا أغلب الوقت .. ربما كان هذا مفيداً من بعض الوجوه .. فلم يمارس على تلك السلطة الأبوية التي كثيرا ما تعوق نمو القدرات في البنات ، أو الابن .. ولكن أُمِّي كانت امرأة قوية ، وصارمة .. تربت على قيم ومثل العهد « الفيككتوري » تلك القيم التي صغت الإمبراطورية البريطانية ، والتي قيل عنها إنها « إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس » .. قيم العمل المستمر ، والنظام ، والدقة ، والاهتمام بتفاصيل الحياة ، وهي مثل وقيم ليست ضارة لأن الإنجاز والإبداع في كل مجال يعتمدان على الجهد والصبر .. ولكن في الوقت نفسه كثيرا ما تتعارض هذه المثل والصفات مع الإبداع الفنى .. فالإبداع لإنسان حر ، يحب الأفاق بعقله ، ويترك خياله العنان .. ويتأمل ، ويسأل .. إنه يميل إلى الفوضى .. ولكنها ليست فوضى حقيقية .. إنها رغبة في البحث .. في عدم قبول الأشياء كما هي ، خصوصا وأنتا نحيا في عالم ملء بالفساد والظلم .. إن الأنظمة القائمة في العالم لا تحقق للإنسان ما يحلم به .. الدفاع عنها هي مهمة المستغلين منها .. مهمة الدولة ، والقادة ، والحزب .. ولكنها ليست مهمة المبدع .. ولذلك فالإبداع متهم بالفوضى .. أنه يريد أن يقلب ما هو قائم رأسا على عقب .. أما الذين يسيرون إدارة الأشياء والناس .. أصعب الصرامة .. والدقة ، والقدرة على العمل المستمر فهم يصلحون في مجالات أخرى غير مجالات الفن .. وهم كثيرا ما يكونون أدوات للقهر ، أو الحفاظ على الصروح القائمة بالفعل ..

عندما كنت صغيرا تكاثرت على التساؤلات عما يدور من حولي ، وهذا شيء طبيعي في الطفل .. فالتساؤل والتجربة تقودانه إلى المعرفة .. إلى الخروج من نطاق الاعتماد على الآخر ، والجهل .. كنت دائم السؤال عن كل شيء .. لماذا ؟ لماذا ؟ وكانت تهزني أُمِّي بشيء من الضيق ..

كانت أُمِّي أول من قهرني في الحياة .. أنا مدين لها ببعض الصفات التي اعتقد أنها أفادتني ، ولكن في الوقت نفسه صبغت على صفات أخرى تتعارض مع الفن .. مع التعمد على التصرف ، والتفكير الحر .. مع التساؤل ، والخيال ، وعدم الخضوع للأخطا صارمة في الحياة ..

كنت أحب الموسيقى حباً كبيراً .. وفي ذلك الوقت لم تكن هناك وسائل للتسلية سوى الراديو ، والسينما .. وكان يوجد في غرفة المكتب راديو كبير ماركة « جرونلنج » أطلق على نفس الباب ساعات طويلة وأستمع إلى مختلف أنواع الموسيقى الأجنبية والعربية التي تذا من عواصم العالم .. حفظت ساعات الإرسال ، والبرامج ، والموجات .. أنتقل من محطة إلى محطة في جولة حول العالم .. وأتصور نفسي قائد فرقة موسيقية ، فأتف أُمم اللهاج ، وأحرك ذراعي كأن أُمامي « أوركستر » ..

الغريب في الأمر أن أُمِّي كانت تمسك بيدي ، وتقول : « هذه اليد يد عازف بيان أو جراح ماهر » .. ولكن عندما تمكنت من توفير مبلغ من المال اشتريت به كماناً يملكه أحد أصدقائي ، رفضت أن ترسلني إلى مدرسة للتدريب على العزف حتى لا أتشغل بمجال الفن .. لأنه بالطبع لا يؤدي إلى الربح ..

هكذا وأنا لا أزال صبياً لم يتعد الاثنى عشر عاماً قهرت في أول إرهابات الفن .. ولكني ظلت أقرأ الروايات الأجنبية العالمية .. ففى تلك المرحلة من الحياة لم أكن تعلمت اللغة العربية بعد .. كانت لغتي الوحيدة هي الإنجليزية ، لغة الأم ، ولغة المدرسة التي أرسلت إليها في شارع « طومان باي » بالزيتون ..

بالإضافة إلى قليل من الإيطالية تعلمتها وأنا في « روما » عندما عمل أبى ملحفا زراعيا في السفارة المصرية سنى ١٩٢٩ و ١٩٣٠ .

كان في داخلى عالم مستر من الخيال لم أعرفه . . وعالم آخر من العواطف المكتوبة التى لم يكن من المستغاف فى الجور الإنجليزى أن يعبر عنها . . وكان التحاقى بالمدرسة الإرسالية الإنجليزية، التى كانت تدار وفقا لقواعد الاستعمار فى مصر ، عنصرا جديداً أضاف إلى قهر الأم قهر النظام الدراسى . . كنت أنال الجائزة تلو الجائزة بسبب التفوق . . ولكن هذا التفوق لم يكن من النوع الذى يؤدى إلى الإبداع والفن . . كان نوعا من الإلتقان للدروس ، وحفظ المعلومات ، والخضوع لنظام كنائسى صارم يقتل الخيال ، والخلق . . ويحول التلميذ إلى أداة جيدة تنفذ سياسات لا تمت بصلة إلى البلد الذى هو جزء منها . .

خرجت من مرحلة الطفولة ثم المدرسة بعد أن صقلت كأداة طيبة للقيام بدور لا أعرفه . . شاب جاف العواطف متباعد ، يشعر بالغربة فى مجتمع هوليس منه . . هكذا أعددت للدخول فى كلية الطب رغم أن ميولى الأساسية كانت تمحج نحو الفن، وهى حقيقة كنت أشعر بها تتحرك على الأطراف البعيدة للوحى ، دون أن أدركها .

خضعت لحلم أبى وأمى فى أن يريا ابنهما طبيبا ماهرا . . فلم تكن تكونت لدى حتى ذلك الوقت أسباب المقاومة وأسلحتها . . أو على الأقل لم تكن وصلت إلى درجة النضج .

٢ - فى كلية الطب :

إن النظم الدراسية المتبعة عندها ، وفى أغلب أنحاء العالم، ليست موجهة نحو تنمية المواهب المستقلة للفرد ، وحرية الفكر ، والقدرة على الخلق . إن المنهج المبدع فى عصر ميمى على الاستغلال والقهر ، والتضليل الواسع النطاق مستحيل . . لأنه يؤدى إلى الثرة أى إلى تغيير كل شىء ولو بالتدريج . . والتغيير قد يكون مطلوبا فى بعض المجالات مثل التكنولوجيا والعلم ولكنه ليس مطلوبا فى الأمور التى تتعلق بالفعل ، والفكر . . فالفكر الحر والمبدع أمضى سلاح لصراع الإنسان ضد الاستغلال ، والتفرقة ، والقهر .

وما ينسحب على نظام التعليم عموما ينسحب بالذات على الطب الذى يتطلب جهدا مستمرا فى التحصيل والحفظ . . والذى بنيت تقاليده على خلق فئة متميزة تستخدم علمها ، ومهارتها للربح . . وعليها أن تقنع المرضى المساكين بأن مصيرهم ، وحياتهم، بمعلقان بخيط رفيع . . بإرادة الله فى السماء . . وإرادة إله آخر على الأرض هو حامل شهادة الدكتوراه فى الطب . . وقدنيا كان الأطباء فى مصر هم الكهنة . . ومازالوا . . على الأقل كبارهم. فالصغار فى هذا الزمن مساكين هم أيضا . . يلجأون أحيانا للعمل فى الفنادق ، أو على سيارات للنقل . .

صرفنى الطب إذن عن الفن . . وإن كان قد أعطانى فهما لجسم الإنسان ، وكيف يعمل . . وكيف يمينا ثم يموت فى آخر المطاف . . ظللت مع ذلك أقرأ الروايات ، وأذهب إلى السينما مرة فى الأسبوع ، وأحلم بالطب ، وأكتب بعض المذكرات والأشعار فى السر . . وأدرس اللغة العربية حتى أتمكن من التعبير بلغة الأدب .

وإذا سألني أحدهم: «لماذا لم تنم فيك بلود الفن رغم الميول الدفينة التي ظلت حية في الأعماق ؟» سأجيب عليه: «لأنني خضعت لرغبات الآخرين .. للقهر .. في الأسرة ، والمدرسة ، وكلية الطب، ولم أستمع إلى الصوت الخفي الذي كان يحدّثني عن حقيقة وهو أن داخل شيئاً آخر هو الإبداع والفن تجاهلتهما جرياً وراء الأنماط المتبعة ، والقيم السائدة ، والعرف ..

٣- وفي الحرب :

كان انضمامي للسياسة سنة ١٩٤٥ دليلاً على أنني غير راض عن الطريق الذي سلكته حتى ذلك الوقت .. كانت ثورة على الاستعمار ، والملك ، والظلم ، والفقر الذي رأيته في عتابر مستشفى فؤاد الأول .. وثورة أيضاً على الغربة التي أحس بها .. على الكبت الذي أعان منه ، والذي يبحث عن مخرج من الحياة المضيق للبيت ، والطب ..

لذلك ليس من قبيل الصدف أنني ألقيت بنفسي في مضمار الكفاح السياسي بكل كيائي ، غير عابيه بالمخاطر التي قادني إلى سنين طويلة من السجن ، والمروء ، والمطاردة، والاضطهاد المستمر من قبل القوى المسيطرة على المجتمع ومن هذه الزاوية فإن السياسة كانت بالنسبة إلى أداة تحرر .. ووسيلة للفهم .. فمن خلالها ألقيت عن كامل بالأنماط والقيم التي سرّت حتى تلك اللحظة وبقا لها .. وافتتحت على عالم جديد ، ونظرة جديدة للمجتمع .. وأدركت مدى القهر الواقع على الناس ، ومدى الظلم الذي يعانون منه .. ومدى التفرقة التي توجد بينهم على أساس من الدين ، والعرق ، والطبقة ، والجنس .. ولذلك كانت لهذه المرحلة ، مثل المراحل التي سبقتها أنواع إيجابية ، أفادتني ، ودخلت في تكويني ، وخلقت قدرات في التصرف ، والفكر كما كان لي أن أستمع بها لولا التجارب الفنية التي اقترنت بها .

والسياسة لا تنفصل عن الفن بمعنى أنها تساعدنا على الفهم .. وتجعلنا نربط بين ظواهر الحياة ، ونعالجها بوصفها كلاً .. ومعنى أنها جزء لا يتجزأ من تطور الإنسان .. وهذا بصرف النظر عن مدى ممارستنا لها .. فليس المقصود هو أن على كل فنان أن يلقي بنفسه في هذا الحضم .. إلا أنها ذات آثار ضارة للغاية على الفنان بسبب الطريقة التي يمارس بها حتى الآن .. وقد نجّل هذا الضرر بشكل واضح في ممارسة اليسار السياسي ، وعلاقته بالفنانين والفن .. فإلى جانب جهود الفكر ، ودعا سببه محاول اليسار أن يضع أطراً جامدة للفن .. وأن يخضع الفن لقتضيات الدفاع عن النص وتطبيقاته ، وقيادته .. أن يحوله إلى أداة للدعاية .. أن يقضى على استقلاله ، وورثته الناقدة التي هي جزء لا يتجزأ من كل إبداع ..

يضاف إلى ذلك أن الممارسة السياسية فيها قدر كبير من الزيف .. من إخفاء الحقيقة .. من التبرير .. ومن التعامل مع المبررات ، والتقسيمات ، والأنماط بدلاً من التعامل مع التجربة الحية للفرد ، وعواطفه ، وواقعه ، وممارسته في الحياة .

إن أكبر مشكلة أواجهها حينما أكتب هي هذه التربية السياسية التي أحاول التخلص منها .. والتي تطغى في كثير من الأحيان على الأفكار ، والصور والكلمات التي أسطرها على الورق .. وكأنها غلاف جليدي يقيدني غصبا عني ، كما قيدتني لمى من قبل .. وكما قيدني السجن من بعد ، ليضيقني في قالب إصرار للتخلص منه ..

فأنجح أحيانا ، وأفشل كثيرا .. وأعيش مأساة التكوين الذى خضعت له .. وهى مأساة منذ أن أصبحت أعى تأثيرها على ، وصعوبة التحرر منها .

٤ - ثم الخلق :

أعتقد أن لولا لقائى مع « نوال السعداوى » لما كتبت .. فالفنان الذى كان بداخل ظل يعيش .. ولكن أنفاسه كانت قد ضعفت إلى حد كبير .. بحيث يستطيع أن يستطعم الفن ، أن يستهلكه ، ولكنه عاجز عن إنتاجه ، عاجز عن الخلق .

ولكن « نوال السعداوى » هى التى شجعتنى .. هى التى قالت: فى داخلك فنان فلماذا لا تحرره .. وتكتب عما عشته وعرفته ؟ لماذا لا تعبر عن نفسك ، وتكسر القيود المحيطة بك ؟ ففعلت . وعندما فعلته أول مرة سعدت .. وعندما سعدت أردت أن أكرره .. فأصبحت من يكتبون .. أما الحكم على ما كتبه فهو لم يصدر بعد .. ولا أعرف إن كان سيصدر فى يوم ما ، أم أننى سأظل هكذا كاتباً على حافة الوعى فى البلد الذى أنا جزء منه .

هكذا تخلصت إلى حد ما من قيود القهر على إله الخلق الذى ولد معى .. تخلصت من أمى ، والأسرة التى ولدت فيها .. من الطب .. من الحزب .. ولكن بقيت أشياء .. فكيف تخلصت من قيد حل حبرى ، وصل شجاعته فى البحر ، اكتشفت أننى لم أخلص تماما منه .. واكتشفت أن هناك قيوداً لم أكتشفها بعد .. أو أن هناك قيوداً جديدة تظهر مع كل انتقال من وضع إلى وضع .

وأنا أعى طبعاً مدى القيود المفروضة من الدولة ، ومن المؤسسات الدينية ، ومن السوق ومن النشر ، على الكتاب والمبدعين .. ولكن يبدو لى أنها واضحة للجميع وربما لا أستطيع أن أضيق الكثير لما يقوله غيرى من الكتاب . ما أردت أن أركز عليه ، وأن أقوله بصدق أن القهر الأعظم ، والأخطر على الكاتب ينبع من مصادر ربما لا تكون مرئية له .. أو تحتاج إلى قدر كبير من الشجاعة والصدق للتخلص منها .. وإلى درجة عالية من الوعى .. من الفهم للذات العميقة . فالمجتمع بكل مؤسساته ، وقيمه ، وممارس على المبدع ضغوطاً لا تنتهى .. الرقيب علينا ، والسجن الذى تتحرك خلف جدرانهم موجودان أساساً فى النفس .. خلقتها عوامل اجتماعية ، وثقافية كثيرة .. لدرجة أن القهر قد يأتى من أقرب الأشياء إلى قلبنا .. حتى بمن نحب .. القهر يبدأ مع الطفولة .. ويمتد طوال الحياة .. ينتقل من مرحلة إلى مرحلة .. ليكشف عن صور جديدة لم نألّفها .. يبدأ من النظام العائلى الجليد الذى فرضه « يوش » .. ويمتد إلى الحكم ... وإلى الأهرم .. وإلى العلاقة بين الرجل والمرأة فى الأسرة .. فكلم من الأشياء تخفيها باسم الزواج والحب ؟ .. وكلم من الأشياء تخفيها باسم الصداقة ؟ .. وكلم من الأشياء تخفيها باسم العرف ؟ .. وكلم من الأشياء تخفيها باسم القيم ؟ .. وكلم من الأشياء تخفيها باسم اللوق ؟ .. وكلم من الأشياء تخفيها بسبب الخوف من المواجهة ؟ .. لأن المواجهة لا تعنى بالضرورة الوصول إلى المصادرة ، أو السجن ، ولكن قد تعنى فقط أن أقرب الناس سيغضون الطرف عندما يرون بالقرب منك .

هذا الخوف الدفين من قول ما لا يقال .. هذا الخوف من مس المحرمات .. هذا الخوف من كشف المستور ومن الغوص فى عالم مظلم شبه مجهول ، هو عدو الإبداع الحقيقى .. وهو الذى يقف حائلاً منيماً دون

الخلق .. وعمل الأخص في منطقتنا حيث يرفع سيف التقاليد والعرف ، والغيبات ، والإيمان الذي لا يعرف الجدل أو الخلاف ، أو سمعة مصر أو ما إلى ذلك، فوق رقاب المبدعين ، وفي كل لحظة من لحظات العمر .

هذا العدو الأول لكل إبداع .. تسند بالطبع أجهزة ، وأدوات القمع ، وأساليب التجاهل ، والصمت ، التي تستهدف دفن المبدع وهو لا يزال حيا .. وهو أخطر الأعداء لأنه يجيأ في نفوسنا .

وطالما أن الحال يظل كما هو .. فإن الإبداع الحقيقي لم يأت بعد . وكلنا ، ماعدا استثناءات لا تعد حتى على أصابع اليد الواحدة ، سنخلق فنا عاديا .. إنما سيظل الفن العظيم حبيس النفوس . اللهم فك عنا هذا الكرب .



● محاور الأعداد القادمة من

فصول

ترحب (فصول) بإسهامات كتابها من أنحاء الوطن العربي

وتدعوهم إلى المشاركة في معاورها القادمة :

زمن الرواية
حاضر الشعر العربي
جماليات النص الشفاهي
الممارسة المسرحية
ترجمة الأدب
الأدب النسائي
الأدب والتكنولوجيا

ويسعد المجلة أن تتلقى اقتراحات كتابها وقرائها بموضوعات محاور أخرى تدخل في دائرة اهتمامهم .



والفرات سُلالة تسيل ...

شوقي عبد الأمير

العراق

يوماً ما ،
سَمَنْعُ حَقَّ الكلام .
ولكن ماذا سَمَنْعُ بِجَنَّةِ الصَّبِّ المائلة هذه .
يوماً ما ،
سَمَنْعُ لأوَّلَ مرَّةٍ أمام صندوق القراع
ولكن ماذا سَمَنْعُ فيه إن كَانَ على هيئة تايوت ؟
يوماً ما ،
سَمَنْعُ لَكَ أَجَنَّةَ النسر اللعير تَبَيَّنَتْ كُلُّ بَيْتِكَ تحت قوامه
ولكن ماذا سَمَنْعُ بها وقد صارَ تَهْلالاً للرييح ؟
يوماً ما
سَمَنْعُ حَقَّ الشهادة وقد عَمَرَتْ طويلاً بين الشهداء
وملأ الكلامَ كالترابِ شذيقك ؟
يوماً ما ،
سَمَنْعُ حَقَّ الجنون .
قارياً صغيراً يَحْدُثُ وحيداً في نهر
خارج المصب !
يوماً ما
سَمَنْعُ هذا النهار مثل فلاحٍ يطرُد من حقل
ولكنك سَمَحَكُمُ بخيائِهِ الطمى والأمار

في البحث عن الحرية ، يصطدم السؤال بمرة تنعكس فيها كل الاتهامات . تلك هي مرة «الأنا الصغيرة» ، حيث تتداخل الخطوط وتتشابك الحدود ليصير السؤال الأساسي ؛ هل هو بحثٌ عن الحرية أم هو بحث عن الأنا ؟

الحرية والأنا يتحقق كلاهما بالآخر ، ويتحطم كلاهما بالآخر ، وبينهما مخاض التجربة وحقلها . عرفنا من الشهداء أن الأنا وضوء في محراب الحرية ، وعرفنا الأشكال التي تصير فيها الحرية وضوءاً في محراب الأنا .

من هذا التناقض المؤسسي للعلاقة مع مفهوم الحرية أبداً شهاق باعتراري شاعراً متغياً ، غادر منذ ربع قرن وطنه بحثاً عن الحرية أو بحثاً عن الأنا .

استطيع أن أقول اليوم إنني رايتُ الأنا الصغيرة هذه ساحاً أكبر من كل ميادين الحرية . . . خرجنا من الوطن وما كنا نحمل في الحقاب غير القصائد ، تاركين جذران الزنزانات تفصُّ بالأحياء والشهداء مثل الكتب المقدسة بالصلوات ، وكنا نخاف على كلماتنا أكثر مما نخاف على النخل والطلع والأهل . عبرنا الحدود إلى الماني كمن يعبر من النوم إلى اليقظة ننظر إلى الوطن فنرى حذاء الجلاد أكبر التضاريس فيه ولا نملك إلا أن نضخ في الحبر . وهكذا نحن ، من ففاعة إلى دفقة ، ومن مستقم أحبار إلى مستنقع دماء نجدف كل يوم . إنما البحر والمجداف والقارب نحن .



يوماً ما ،
سيتوذك أتونا بشتى إلى كهف الخليفة
ولكنك في أول سجع يتلقى به
ستضع جسدك كرقم .
يوماً ما
سترى إينانا الرائعة قمرأ فوق القرات
ولن نجد ذفورة تتسلقها في الصلاة إليها
إلا هيكلك العظيم .
يوماً ما ،
ستمتنع نهاراً تصنع فيه ما تريد
لكن شمسك ستظل الصفحة البيضاء .
يوماً ما ،
ستقول ما لا يقال
ستكون في التضاريس الحدود وفي الزمن الغيبوية الخالقة
عندما تتمدد بين الرب وبين القربان
في صمت السكين .



ربع قرن مضى . وما هو الوطن محتلٌ عزق يتساقط الأطفال فيه مثل حبات التمر اليابس في فصول الجفاف ، إنه العراق يمر بأحلك مرحلة من وجوده ، يموت الأبناء ، ويهان الأحياء وتمزق الأرض تحت أقدام طاغية جلاد وريادة غربيين مسلحين بأحدث آلات الموت الديمقراطية التي ابتكرتها مختبرات العالم الحر اليوم . . ونحن نجذف بعيداً في البركة نفسها .

لنا سنواتٌ المنفى مدهونة برداذ الحرية في الغرب ، سنوات تتكدس في ليالينا الرطبة قرب أنهار لا تحمل إلا أحشاء المصانع وقضلات المزابل الأليكترونية ، أنهار مدجنة تحت أقدام غابات القصدير والإسفلت تغسلُ حرق التتريك من على جبهة تئين القرن العشرين المتعب من التطواف في القارات الحارة .

ربع قرنٍ من هذه السنوات في حقبة صارت قبراً جماعياً . فهل لامستُ خلالها جسد الحرية المعشوق في تلك الأصقاع ؟ وهل تعلمت الأنا الصغيرة هذه كيف تنقد تحت تلج تلك القارات الباردة .

الحرية فهم
والحرية لنا

هكذا علمنا الغربيون درس الحرية . . ويالها من مفارقة . فانا أقرأ هذه الأيام وأنا أطوف في المعابد الفرعونية (كتاب الموتى) الفرعونى الذى يسمى عالم الموت بعالم الغرب . والمملكة الغربية في الأدب الفرعونى تعنى حرفياً مملكة الموت .

ربع قرن مضى ، دخل عملاق بحجم نصف العالم في ثقب الإبرة التى يخطط بها الأمريكيون اليوم بدلة الكاوبوى الموحدة لمحاربة الكرة الأرضية وتأريخها . لنترك مرةً وإلى الأبد أننا سنبقى عراة إذا لم نلِس والكاوبوى أو سنداغ ، فى أحسن الأحوال عن جلايينا ، غماماً كما يدافع الهنود الحمر اليوم عن الريش فوق قبعتهم .

ربع قرن مضى ، وأران اليوم أتمد فوق سرير الحاضر لأحصى أساء الشهداء الذين غادرونا تماماً ، كما كنتُ أعدد فى سريري الصيفى وأحصى نجوم السماء فى ليل العراق . ستتدرب على العد ، وعلى البدء كل مرةً من جديد ؛ الفرات ملئاً بالأسماك . مقبرة السلام الكبرى فى النجف تغص بالموتى .

ربع قرن مضى ، فضالاتٌ حثوف ، شعاراتٌ شعوبٌ ، جبهاتٌ متقوية ولافتات . أحزاب تشحذ دم الأبناء كمارد أسطورى ينهش أفئدة الأطفال . أحزاب خرجت إلى العالم بشعارات كالكسكاكين فى طغوس انتحارية ، أحزاب القرايين هذه هى التى صنعت الآلهة بعد أن منحتها أعظم برهان للموت . أحزاب معمرة ولما تنزل لا تجرؤ حتى أن تبدل ثوبها .

تلك قافلة لم أشاركها يوماً طريقى . لكننا تملأ كل الطرقات خارج الوطن ولن تترك محراً يفارقها دون أن تضع عليه شارة الضياع أو الخيانة أو الجنون .

أحزاب تقطف الشعراء والمبدعين والأطفال مثل صنابعى الدول الرأسمالية عندما يتسوقون فى القرى والأرياف .

أحزابٌ مواسمٌ ولا فصل لها إلا فى الكلام ولكنها اليوم وبعد سقوط المنبر الجليدى فى سيبيريا الذى ذاب تحت شمس الدولار ، لم تجد لنفسها مأوىً آخر إلا فى التسلل إلى غابته الخضراء حاملة من أجل ذلك كل الرايات ، عظام الشهداء والأغاني المتخثرة فى متاحفها الحية .

ربع قرن مضى ، والعراق يخرج من خاوية العالم بكفن سومري وثابت مرصع بالثيران المجنحة ، يتقدم
عربته الجنائزية جلاّد وشعراء مذاحون ونائحات . .
والفرات سلالة تسيل . . .



ولقد نفتنا الألهة غرباء حتى مع أنفسنا
نجوسُ أزمنة التاريخ والمستقبل
دون قيثارات . .
هكذا كان حكمنا الأبدى
ورحلة ببحارة يعشقون النيب ،

هكذا كتب الشاعر البابلي منذ ستة آلاف عام قصيدة المصير العراقي . . وها نحن ، طيلة هذه القرون ،
نطوف بالعالم نعبّر الممالك والمصائر بخطى كالسامير على الطين منذ جلجامش . شعراء نحن .



شعراء كنا التضاريس الأولى في جغرافية الهوية ،
شعراء خرجنا من بابل ولم ندخلها قط ،
شعراء هُزمتنا في الصحراء ولم تغط أقدامنا الصحراء ،
شعراء جاهدوا في كل الموائد ،
شعراء هبوا إلى الماضي من الماضي ،
شعراء ملفوفون بلحي الكلمات التي يحلقونها كل ساعة ،
شعراء جواير أنفاق في سرايب الكلمة ،
شعراء يفتنون في الذبيحة ويكتبون بدمها ،
شعراء كالأحرار يفتنون بشرة المارد الرائد فينا : الحلم
شعراء بين الصلصال وبين الصرصار
شعراء نحنُ
- رأيت الجواهري يتلقى هراً شاهقاً من
العمود ، وسعدى يوسف يتزلّ عن مناراته
اليضاء في الشمال الأثري ليقتلنا
عقوداً أخضر من كروم سلطان العريس ،
وهو يهفهف في هربه الأمريكية أمام مرآة اللبح العراقي . .
والفرات سلالة تسيل . .





شهادة

صنع الله إبراهيم

مصر

لم أكن أنا وحدي الذي تفتح وعيه على غليان بداية الخمسينيات ، وشهد مولد التيار الواقعي الجديد في الشعر والقصة والرسم والنحت والموسيقى .

ها هي برجوازية جديدة فنية تستولى على السلطة بواسطة الجيش ، وتشتبك في صراع مع الاستعمار . والإقطاع . وها هو محمود أمين العالم يخوض مع عبد العظيم أنيس المعركة الشهيرة ضد طه حسين والعقاد دفاعا عن الدلالة الاجتماعية للفن والأدب وعن وحدة الصياغة والمضمون في العمل الفني . ويوسف إدريس يكتب قصته الأولى بلغة عصرية لا تأنف من استخدام العامية ، مصورا - هو والشرقاوي - حياة الريف الحقيقية لا السينمائية . وإحسان عبد القدوس يعزى زيف الأخلاق السائدة من خلال تناول عصرية لعلاقة الرجل بالمرأة . ونجيب محفوظ ، بعد مجاهدة شاقة للأسلوب واللغة ، يكتب ثلاثيته الخالدة . لكن الواقعية الجديدة لم تلبث أن تكشفت عن وجه غير واقعي بلهرة .

لقد تقدمت القيادة الفنية للبرجوازية بمشروع قومي طموح للمستقبل ، قوامه الاستقلال الوطني والوحدة والتنمية القائمة على التصنيع والعدالة الاجتماعية . وكان من الطبيعي أن تتجمع في هذه النهضة العارمة مجموعة من التناقضات القويمة على مستويات مختلفة ، منها ما بدأ شلدا للالتباس . فالعمال ، على سبيل المثال ، يشاركون في إدارة المشروعات ، بينما القهر البوليسي ، الذي تطلبه الصراع الضاري ضد الاستعمار والرجعية ، يطول أيضا من يجرؤ على الاختلاف أو المشاركة .

شيئا فشيئا ، بدأ الواقع أكثر تعقيدا من مجرد أغنية للنضال ضد الاستعمار ومن أجل المستقبل . وسادت المجتمع حالة من الاستلاب . وتكشفت الواقعية عن رومانسية ضحلة ، لم تلبث أن فقدت مصداقيتها وجاذبيتها .

وتبدى شيء من الشبه بين حالة الاستلاب التي عرفها المجتمع ، وتلك التي شهدتها مراكز الحداثة الغربية قبل ذلك نتيجة لأسباب مغايرة مرتبطة بانسحاق الإنسان أمام الآلة والدولة ، وتهاوى الامبراطوريات الاستعمارية القديمة . وقد انعكست تلك الأزمة على الرواية الغربية ، فلم يعد التسلسل الزمني المسالوف ، ولا الحبكة التقليدية ، يفيدان في فهم الواقع . وراوحت الرواية التقليدية مكانها لمغامرات تعتمد التفرغ والغموض ، وتحاصم الحداث والتشخيص السيكلوجي ، والانفعال .

وكان حتما أن تتأثر الرواية العربية بهذه التطورات بحكم وسائل الاتصال الجديدة التي أوشكت أن تزيل الحدود والقيود ، وبحكم أوجه الشبه بين الأزمة هنا والأزمة هناك ، وبالتحديد بين النتائج هنا والنتائج هناك ، لأننا لا ننسى أبدا أن أزمتنا هي وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع ، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعانى من نتائج التصنيع .

انطلق نجيب محفوظ في تجاربه مع تيار الوعي ، وتعتمد وجهات النظر ، والعبث ، وبرزت إلى الوجود الظاهرة التي عرفت باسم جيل الستينيات .

في هذا الجو جاءت أولى خطوات في الكتابة بقصص قصيرة تمكس تأثرات غنطلة ، واهتماما غير عادي بالشكل والتجريب . وبدأت رواية لم ألبث أن هجرتها عندما تبينت تأثرها الواضح بفرجينيا وولف . ثم بدأت رواية واقعية بأسلوب غنائي ، على النسق السائد ، ربما ببعض التأثير بثلاثية محفوظ ، طعمتها بأجواء غامضة تثير الرهبة ، وسرعان ما تحللت عنها ، وقد عاد يلح على السؤال الذي يعرفه كل الكتاب ، كيف أعبر عن الواقع ، كيف أكتب ؟

وفي لحظة يأس ولدت روايتي الأولى (تلك الراححة) ، التي اكتفت بأن ترصد الواقع كما هو دون محاولة للتأويل أو التفسير ، على الأقل من الظاهر ، فقد كان ثمة إيماء ما من خلال عملية الانتقاء للظواهر المرصودة . وانعكس ذلك الاختيار على اللغة ، فالجملة فعلية ، قصيرة ، تخلو من التشبيهات وألوان البلاغة التقليدية ، من الترهل والاسترسال المعتادين في السرد العربي ، جملة محايدة تقريرية ، لا تحيل على شيء ، منظومة في تنابع لاهت ، لا يتوقف للتحليل والتعميق والتعقيب ، ترصد كل شيء ، فظواهر الواقع كلها تتساوى في القيمة : ترصد وحسب ، دون أن تحفل بالتقاليد الاجتماعية (فتحدث ببساطة شديدة عن اللواط والاستمناء) ولا بالتقاليد الأدبية (فلا تتورع عن الركافة في التركيب ، أو التكرار لبعض الأفعال وأدوات الوصل ، ولا تحفل بضيق التاموس المستخدم) لكنها تسمح بمعارضات غنائية تتعلق بالماضى .

لكنى لم ألبث أن اكتشفت أن معاودة الكتابة بالطريقة نفسها لن تؤدى إلى شيء يذكر سوى مراكمة لظواهر متشابهة . فما زال أهم الأساسى هو الإلزام بالواقع ومحاولة فهمه لا مجرد رصده . وقد تجملت في إمكانية لذلك في موضوع السد العالي .

فقد رأيت في هذا المشروع الهندسى الضخم البؤرة التي يمكن أن تجمع تناقضات الواقع كلها . ذلك أنه ولد في مواجهة ضارية من الاستعمار ، قديمه وجديده ، واشتمل على عملية ذات مغزى هام ، هي تغيير مجرى النيل الذي لم ييارح مكانه منذ آلاف السنين ، كما أنه تطلب إدخال آليات وتقنيات جديدة ، وتم بحماس شئى في ظل إدارة عسكرية ، واشترك فيه ممثلون لكل الطبقات ، بل تجملت فيه ملامح الطبقة القائمة إلى الحكم وهي طبقة المقاولين والسماصرة ووكلاء الشركات الأجنبية .

وبالإضافة إلى ذلك ، انقسم العمل في المشروع إلى مرحلتين ، مرحلة أولى من العمل البسيط الواضح ، مجرد حفر وردم على نطاق هائل ، ومرحلة ثانية صار العمل فيها أكثر فنية ، على مستوى تقنى أعلى ، وبآلية أكثر تعقيدا .

ألا تمر الثورات ، والانقلابات التاريخية ، بهاتين المرحلتين دائما ؟ في البداية يكون الهدف بسيطا واضحا ، وكل شيء في أحد لونين : الأبيض أو الأسود ، مع أو ضد ، والحماس متوفر ، والثقة بالمستقبل وبالقدرة على تغيير منحنى التاريخ ، وليس هناك وقت للتأمل والتحليل . ثم تتحقق الثورة ، وتبدأ مرحلة أخرى ذات إيقاع أهدأ : المهام أكثر تعقيدا ، والهدف أقل وضوحا . والظلال الرمادية تزحف على اللونين الأبيض والأسود ويصبح هناك وقت للتفكير . في ماذا ؟ في أخطاء المرحلة الأولى واحتمالات المستقبل .

ها هنا موضوع ، بل شكل غنى يسمح بتصوير الجوانب المتعددة للواقع ، كما يسمح بحل تقنى آخر : هو تحقيق أقصى وحدة ممكنة بين الشكل والمضمون : ذلك أن جسم السد العالي نفسه يتكون من ثلاثة أجزاء : واحد يواجه الجنوب ، وآخر يواجه الشمال ، وثالث صغير بينهما ، يتمثل في البؤرة ، بل يحمل اسم «البؤرة» . وبينما يتألف الجزءان الخارجيان من مواد متماثلة عبارة عن حجارة ورمال بدرجات متعددة من الخشونة والنعومة ، فإن البؤرة تتألف من أكثر المواد هشاشة ، من التراب . ومع ذلك يصبح هذا التراب المش أقوى نقطة في جسم السد إذا ما رتب بصورة معينة تستجيب لحجم المشروع واحتياجاته ولظروف التربة ، ثم حفر مواد معينة ، بعضها مستورد من الخارج ، من الاتحاد السوفيتي بالتحديد .

وكلما تمكنت في التفاصيل الهندسية الخاصة ببناء السد ، وخصائص المواد المستخدمة ، ونوعية الآلات ، وطبيعة العمليات الجارية ، وتوزع كل ذلك في وحدات متناسقة ، تجلت أمامي الإمكانات المذهلة التي تسمح بمواصلة أشكال السرد المحببة إلى قلبي : الجملة الفعلية القصيرة ، التفريرية والمحايدة ، والأخرى الغنائية التي تستحضر الماضي ، ثم الوثيقة المضمنة ، وأخيرا الجملة المونولوجية التي تخرج كل ذلك في تدفق أكثر حرارة ، في بؤرة دقيقة تتحقق فيها وحدة كلية ، لحظة الخلاص بالفعل ، التي تفسر وتبرر ، والتي تسمح بفهم الواقع ومحاولة تغييره في الوقت نفسه .

لكن (نجمة أغسطس) تمخضت عن سجن بارد من القواعد الصارمة التي خيل لي أنها تمثل طريقى الخاص ، فهي ليست مجرد قواعد في تقنية الكتابة فحسب ، بقدر ما هي ، أيضا ، نظرة إلى الحياة ، أساسها المراقبة والتورط المشكوك .

وداخل الجدران الباردة لهذا السجن ، كنت أتطلع إلى تلك الحرية التي كتب في ظلها كل عمل عظيم امتلك من السحر ما يجعله ينفذ إلى القلوب .

على أن الخروج من السجن أصعب دائما من دخوله . وتطلب الأمر عدة سنوات ، هاجرت خلالها إلى جانب آخر من الواقع ، هو الطبيعة ، فعكفت على صياغة مجموعة من القصص والروايات عن عالم الحيوان والنبات ، أطلقت فيها العنان لكل نزعاتي إلى كتابة حرة مؤسدة على الحكاية ذات الحبكة ، تتضمن المغامرة والإثارة والفكاهة ، لا تنقيد بقواعد صارمة ، غير الالتزام غاما ، مرة أخرى ، بالواقع .

وفي هذه الأثناء ، كان المجتمع يتعرض لتغيرات واسعة النطاق ، فالمشروع الحدائى العظيم للخمسينيات والستينيات آل إلى فشل مطبق . ونقض أصحاب المشروع أيديهم منه ، مستكينين إلى وضع التبعية . وخلال

سنوات قليلة ، عاد كل شيء إلى نصابه : أعيدت الأراضي المصادرة إلى أصحابها ، وتعُدل سلم القيم ، وفقد العمال مكانتهم المتميزة وعادوا إلى القاع ، وأُجهِضَت الصناعات الوليدة أودجت ، واستعادت الامبريالية مراكزها القديمة سائرة أو متخفية خلف الشركات المتعددة الجنسيات ، وعُربدت إسرائيل بغير رادع ، وانتشر الفكر الرجعي السلفي على جناحين : مال النفط والإحباط .

وبدا هذا الوضع أقل التباسا مما سبق . هل أقول إن الصورة فقدت رماديتها وعادت تتشكل من جديد في لونين متباينين من الأبيض والأسود ؟

لكن شتان بين هذين اللونين الآن وبينها في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات ، عندما ولدت الواقعية الجليدية في الأدب والفن . قد تكون الصورة الآن واضحة كما كانت آنذاك ، لكنها بالتأكيد أكثر عمقا وتعقيدا من ذي قبل .

من الطبيعي ، إذن ، أن يتراوح التعبير عنها بين الإمعان في التغريب والغموض ، وبين الهجرة إلى التراث . لكن ما تجلّ في البداية احتجاجا على الواقع بتغريبه حيناً وتصويره في لغة مملوكة حيناً آخر ، تحول بالتدريج إلى قبول وموافقة ، من خلال الاعتماد بالإلغاز ، أو بالانتقال من لغة عصر الانحطاط المملوكة إلى لغة التصوف . . . أي من خطوة إلى الأمام إلى عشر خطوات إلى الخلف .

مرة أخرى السؤال المجهود : كيف أعبّر عن الواقع ، كيف أكتب ؟

في لحظة يأس جديده ، عدت إلى ورقة صغيرة دونت فيها منذ سنوات وصفا مبدئيا لفرد أعزل يواجه لجنة من المحتجين ليرد على استفسارات غير محددة بموضوع بعينه ، هدفها النهائي هو امتنائه وإذلاله .

حين كتبت هذه الورقة بدا لي أن تطورها ، إلى عمل متكامل ، رهن باستبعاد الدلالات الواقعية ، مما يؤدي مباشرة إلى العالم الكافكاوي . ولم أكن وقتذاك مستعدا للاعتماد عما كنت أخاله طريقي الخاص ، فنجيتها جانبا .

عدت إذن إلى هذه الورقة بعد تدريب طويل على كسر القواعد ، ومراقبة طويلة لمسلسل الأنبياء والتبعية ، ودون أن أعبأ بشبهة الكافكاوية ، بدأت أكتب (اللجنة) بشيء كثير من العفوية .

ولم ألبث أن ابتعدت عن الطريق الكافكاوي ، فضلا عن طريقي أنا السابق . فقد تسَلَّت الوثائق إلى الصفحات ، وتخل الحياء البارد عن مكانه للفكاهة السوداء ، وأصبحت الجملة طويلة وصارت مفتوحة للألوان التشبيهات والاستطرادات والألاعيب اللغوية ، وكل ما كنت أعشاه في السابق . وحلت السخرية المباشرة محل النبرة التقريرية والحياد الظاهري ، وفعل الاغتيال للشعير على الاعتراض السلي . والأهم من هذا كله ، أن الحكاية بجسكتها التقليدية تسَلَّت إلى النص على استحياء .

وعندما عثرت على بؤرة جليدية مماثلة لبؤرة (نجمة أغسطس) ، يمكنها أن تلم شتات الواقع العربي في الثمانينيات ، وأقصد بذلك «بيروت» ، استوت الحكاية ذات الحبكة في مكانها الطبيعي الذي شيد عليه فن القص منذ الأزل ، هي والتسلسل الزمني التقليدي ، والتشخيص السيكلوجي . لكن السرد أسلم نفسه للجملة الفعلية ، القصيرة ، التقريرية ، المحايدة ظاهريا ، التي فرضت نفسها في مواجهة موضوع شديد الالتباس ، متعدد الزوايا ووجهات النظر . وهو السبب نفسه الذي أفسح المجال للوثيقة ، ودفعها لأن تتبوأ مكان الصدارة في البناء الروائي .

في دراسة عن (نجمة أغسطس) نشرت في مجلة «ألف» ١٩٨٢ ، كتبت سيزا قاسم تقول : «القضايا التي تواجه الأدب (العربي) اليوم قضايا إستمولوجية أساسا . فالأدب هو الوسيط ذو الامتياز ، وربما الأساسي ،

للمعرفة : معرفة العالم ومعرفة الذات . وفي مجتمعات يتم فيها إخفاء الحقيقة وتشويهها وقمعها ، تصبح وظيفة الأدب هي كشف الحقيقة وفضحها .

لست أتبنى هذه النظرة بشكل مطلق . فقد علمنا التاريخ أن نتحفظ أمام أى حديث جازم بشأن وظيفة الأدب أو الدور الاجتماعى للإبداع . كما تعلمنا أن هناك دروبا عديدة تؤدى إلى الواقع ، بعضها يبدو للوهلة الأولى أبعد ما يكون عنه ، يمثل ما تعلمنا أن الأمر كله لا يعدو أن يكون لعبا .

وعند محاولة تلخيص تجربة إبداعية ما ، ينبغي القول بأنها مسعى آخر ، من بين عديد من المساعى المتباينة ، للإمساك عن طريق الأدوات المتاحة ، وعلى أساس من مزاج وتكوين متفردين ، بذلك الهدف المستعصى دائما عبر العصور . . ألا وهو الواقع .





رأى وشهادة حول القمع

عبد الرحمن منيف

عصرنا العربي الراهن ، وما نحن نقرب من نهاية القرن العشرين ، هو عصر القمع بامتياز ، هذا هو الوصف الذى يمكن إطلاله .

قد يتردد بعض المؤرخين ، خاصة المعاصرين ، فى إطلاق مثل هذا الوصف ، وربما يفضلون أوصافاً أقل حدة أو موهمة ، كان يسميه بعضهم عصر الانفتاح ، وهذه تسمية مهذبة لعصر الردة ، حيث استطاع الاستعمار أن يعود إلى المنطقة ، بعد أن تحررت منه ، ليس فقط من خلال العلاقات الاقتصادية والسياسية ، بل عاد بشكله القديم ، من خلال الجيوش والقواعد والأحلاف ، وهكذا أصبحت النتيجة كاملة .

وقد يطلق مؤرخون آخرون على هذا العصر عصر سقوط الإيديولوجيات ، وهذه الصفة بمقدار ما تنطبق على المنطقة فإنها صفة عالمية ، ولذلك فإن هؤلاء المؤرخين يصفون ، أى لا يقيمون ولا يحكمون .

ولا بد أن يشير بعض المؤرخين إلى أنه عصر ما قبل المجاعات الكبرى ، إذ بعد أن انقسمت المجتمعات إلى أغنياء وفقراء ، ساد الغلاء وعم الفقر والظلم ، ثم جاء الجوع ، فخرج الفقراء إلى الشوارع يطلبون العمل والحيز والحرية ، ولكن الرصاص حصده الكثيرين منهم فانتشر الغضب وبدأت ثورات الجياع ...

وقد تكون هناك صفات أخرى لهذا العصر ، لكن بالتدقيق ، وبمحاولة تعرف أبرز السمات ، سيجد الكثيرون أنفسهم مضطرين للاعتراف أن جذر المشاكل كلها كان القمع ، لأنه كان الصفة الغالبة ، والحالة السائدة فى جميع الأنظار ، ولأنه سد الطرق أمام البحث والحلول التى يمكن أن تنقذ المجتمع أو تخفف من عذابه .

هذه هي إذن سمة العصر العربي في نهاية القرن العشرين ، فهل كان النفط سبب ذلك ؟ ألا يعتبر وجود ثروة كالنفط أمناً من الفقر وطريقاً للمستقبل ، ورافعة يمكن أن تنقل الوضع العربي بأسره من حالة التخلف والتبعية إلى مشارف القرن العشرين العالي ؟

كان يفترض ذلك ، لكن ما حدث العكس .

ورغم أن النفط مادة محايدة في الطبيعة ، مثل مواد أخرى كثيرة غيرها ، ويمكن أن يتم التعامل معها بطريقة إيجابية بحيث تغير وتحول واقع المنطقة ، وتجعل العرب قادرين على مواجهة أعباء البناء والتقدم والتحدى ، إلا أن الطريقة التي تم بها التعامل مع هذه المادة ، النفط ، حولها من مادة محايدة ، أو مادة للتقدم والرفاه ، إلى مادة سلبية معوقة ، وإلى أداة للاضطهاد والتبعية والقمع ، إذ قسّم النفط المجتمع العربي إلى أغنياء وفقراء ، وحوله إلى مجتمع استهلاكي يعتمد على الغير في تأمين جميع مستلزمات حياته ، من غذاء وكساء وتكنولوجيا ، وجعل العمل والإنتاج مقياسين ثانويين . وهذه السليبات لم تقتصر على البلدان النفطية وحدها وإنما شملت البلدان غير النفطية أيضاً ، إذ بعد أن كانت هذه البلدان في طريق النمو والاعتماد على الذات ، وكانت تراكم فيها الخبرات والمعارف والإمكانيات لمواجهة أعباء المرحلة الجديدة ، فإن عدوى أمراض بلدان النفط انتقلت إليها ، وحولتها إلى بلدان عاجزة عن تأمين متطلباتها ، تعتمد بشكل متزايد على الخارج ، وعلى المعونات التي تقدمها بلدان النفط !

لو نظرنا إلى بلدان أخرى اكتشف النفط عندها صدفة لوجدنا أن تلك البلدان وظفت هذه المادة لخدمة أبنائها وتقدمها ، ودججت في البنية الاقتصادية - الاجتماعية ، فانعكس ذلك مجزئاً من الإنتاج على المستويات كافة ، وشملت العمالة والخبرات شرائح واسعة في تلك البلدان .

في المجتمع العربي حدث العكس ، فقد كان النفط عاملاً سلبياً ، أصبح هناك من يملكون ومن لا يملكون ، داخل كل دولة وعلى مستوى المنطقة ، والفرق بين الاثنين يتسع يوماً بعد آخر ، كما أن النسيج العربي الذي كان موحداً أو متقارباً في فترات طويلة سابقة ، وكانت لحمته التكافل والتضامن ، وسداه حرية الحركة والانتقال والإقامة ، تحول إلى شبكة عنكبوتية من صفاتها الفرقة والانقسام والتباعد . كما تزايدت التأثيرات السلبية للنفط ، خاصة في الستين الأخيرة ، حيث تولدت تشوهات عميقة في البنى الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والسياسية ، أدت إلى هيمنة العوامل والصيغ المتخلفة ، وإلى غلبة النموذج الأقل تطوراً ، وهذا ما نلاحظه من خلال انتقال العادات والأساليب ، وحتى الأزياء ، إضافة إلى الثقافة ، التي كانت في طريق الزوال ، إلى البلدان الأكثر تقدماً ، والتي كانت تمارس تأثيراً كبيراً على البلدان الأقل تقدماً . يضاف إلى ذلك أن سياسة دول النفط ، التي كانت في حالة الدفاع ، أصبحت السياسة المسيطرة على جميع أجزاء المنطقة .

من أبرز التشوهات التي رافقت الحقبة النفطية اتساع ظاهرة القمع في المجتمع العربي وتطور أساليب هذا القمع ، وامتداده إلى جميع مناحي الحياة ، بحيث أصبحت المنطقة العربية في المرحلة الراهنة أكثر المناطق في العالم خرقاً لحقوق الإنسان ، وأكثرها استبداداً وأشدّها عنفاً ، يضاف إلى ذلك أن المكتسبات التي تحققت في فترات سابقة ، من حيث قيام شكل عصري للدولة ، والفصل بين السلطات ، وحرية القضاء ، وسيادة القانون ، تم التراجع عنها .

لو قارنا الوضع العربي الراهن مع فترات سابقة ، أو مع أنظمة أخرى في العالم ، نجد أن الفجوة تزداد اتساعاً بين الأنظمة الحاكمة والشعوب ؛ والمسافة تكبر بين الحاكم والمحكوم ؛ بين الذين يملكون والذين لا يملكون ؛ بين المثقفين وغير المثقفين ، بين الرجال والنساء ، بين الكبار والصغار ، بين الريف والمدينة .

بكلمات أخرى : أصبحت العزلة الظاهرة السائدة على مستوى العلاقات والفكر ، كما أصبحت السرية والباطنية اللغتين الأكثر انتشاراً والأكثر تعبيراً ، وبالتالي بدأ يتكون مجتمع من طيبة خاصة ، وربما خطيرة .

إن العزلة تولّد الحوف ، وتباعد المسافات ، وتزيد الأوهام ، وتقتنع الحوار ، ولذلك يصبح المجتمع ، رغم تزايد عدد سكانه ، عبارة عن مجتمع العزلة والأفراد المنزولين ، وهذه الحالة لا تقتصر على الأفراد فقط بل تشمل السلطة والنظام .

هذه العزلة لم تنشأ فجأة أو دفعة واحدة ، وإنما أخلت أشكالاً وصيغاً زادت وتعمقت بمرور الوقت ، وباستمرارها تزايدت الفجوة ، مما أدى إلى : انعدام الحوار ، والخوف المتبادل ، وعدم الثقة ، وأخيراً عدم إمكانية التعايش أو الوصول إلى حلول .

إن العلاقات المختلة تقود إلى الارتياب ثم إلى الحوف . الارتياب في الآخر ، والخوف من أي جديد أو مختلف ، ويقود هذا الحوف إلى تطبيق الآخر ؛ محاصره ، تهديداً لإخضاعه والسيطرة عليه أو لإلغائه ، ومن هنا يولد القمع ، الذي يتطور شيئاً فشيئاً من حيث الحجم أو الأساليب ، بحيث يصبح الجميع ، في مرحلة معينة ، أسرى لهذه الحالة .

في أماكن أخرى نجد العلاقات المختلفة والتناقضات مسارب وحلولاً تتناسب مع تطور العلاقات وبنية المجتمع ، ويتبدى ذلك من خلال تطوير القوانين والصيغ ، وأيضاً من خلال التكافل الاجتماعي وإعادة النظر في توزيع الثروة ، وزيادة دور الحكومة والمؤسسات ، وإشراك المتجبنين بالإدارة ... إلخ .

لا يعنى ذلك انتفاء القمع في تلك المجتمعات ، ولكنه يأخذ شكلاً أقل قسوة ، وربما أكثر خفاء ، لكنه في أغلب الأحيان يشكل الاستثناء لا القاعدة .

أما في الوضع العربي فإنّ القمع هو الأساس ، إذ يشمل المنطقة بأسرها ؛ ويتبدى مظاهره في جميع مناحي الحياة ، كما أنّ أساليبه تتطور يوماً بعد آخر ، خاصة وأنّ الحكام والأقوياء غير مقتنعين بضرورة إسهام الجماهير في تحمل المسؤولية ، ولذلك لا مشاركة ، ولا تسامح مع الرأي الآخر ، ورفض للتعددية ، وعدم التعامل مع أي مختلف أو منافس ، ولا قدرة على تصور إمكانية أن يحلّ الآخر في السلطة أو الاحتكام لرأي الأغلبية .

إنها حالة أحادية من قمة الهرم إلى أدنى مستوياته ، هي الحالة السائدة في المنطقة العربية . ولذلك نلاحظ أن للقمع مستويات متعددة ، يبدأ من أعلى السلطة ويتدرج لكي يصل إلى أدنى المستويات ، ولذلك يجب ألاّ نستغرب بعض « التصيرات » عن القمع أو القمع المضاد في موقف الكثيرين تجاه : النباتات والحيوانات ، أو تجاه الأملاك العامة ، وحتى في لحظات الفرح ! . إن طريقة تعامل الحاكم ، ليس فقط مع « العامة » ، وإنما مع

أقرب الناس إليه ، تدلل على مدى العبودية الكامنة في هذه العلاقة . وتنسحب هذه الحالة لتصل إلى أصغر خلية ، إلى العائلة وما يحيط بها من كائنات . فعلاقة الأب بأفراد أسرته تخضع أيضاً ، وربما بدافع الانتماء من القمع المسيطر ، إلى منطق القمع . وكذلك الحال بين الكبار والصغار ، إنها علاقة امتثالية ضمنية أساسها الامتلاك والامتداد الذي تفرضه العلاقات السائدة .

حتى العلاقات بين المتقنين وغير المتقنين هي علاقات أقرب إلى عدم الفهم وعدم الثقة ، وبالتالي عدم قدرة أى طرف على التواصل مع الآخر . وتسهم الثقافة السائدة في تأكيد العزلة ، وتجهيد الطريق بالتالي أمام القمع ، ويتم ذلك من خلال شكل افتراضى أو تعسفى للمجتمع . هكذا تتحول الثقافة إلى شيء تعوضى بديل ، في الوقت الذى كان يفترض أن تكون المعرفة ، والمعرفة الدقيقة ، أساس العلاقة مع الواقع ومع الآخر .

وتؤكد عزلة الثقافة أيضاً من خلال فرض صيغة معينة للتعامل ، للنظر إلى الأمور ، وبالتالي افتراض صيغ ومقاييس هي وحدها التى تمثل الحقيقة . أى أن الحقيقة ؛ كل الحقيقة ، تكون في مكان واحد ولها شكل واحد . ولذلك ليس أمام الآخر سوى الامتثال والانسجام والموافقة ، وفي حال الاختلاف أو الاجتهاد أو رغبة التمرد ، لابد أن يؤدي ذلك إلى الاحتراب ومحاولة إلغاء الواحد للآخر ، وهكذا نرى الاستبداد والواحدية سواء في الانتباه أو اللغة السائدة ، وكل من يحاول الخروج على ذلك يُعد مارقاً ولا بد أن يُهدد دمه ، ومن هنا تسخر كل الوسائل ويلجأ لجميع المسوغات لقمعه وإلغائه .

إن القيم السائدة ، بما فيها المفاهيم التى تعطي للدين واللغة والتاريخ والأخلاق ، تعتمد تفسيراً أحادياً ، ولها صفة التعميم والإطلاق ، ولذلك ينذر معها التمرد والاجتهاد .

وإذا كانت مؤسسة القمع تحاول أن تلغى الآخر والاختلاف والتمرد ، فإنها تستند إلى مجموعة من القوى والمفاهيم والصيغ ، بما في ذلك الدين والمؤسسة الدينية ، فلكي يبقى الطغاة والأقوياء في مواقع السلطة والقوة يلجأون إلى كل الوسائل . ولما كانت المؤسسة الدينية بأيدى هؤلاء فإنهم يرشونها لكي يستغلوها ، ولا تتأخر هذه المؤسسة في تقديم الفتاوى والمسوغات التى تبرر للطغاة والقوى لكى يستمر في موقعه . لا يعنى ذلك أن الدين بذاته يحمل هذا المفهوم ، ولكن طريقة فهم الدين وتفسيره ، وطريقة التعامل معه ، هي التى تحدد احتمال أن يكون في هذا الجانب أو ذاك . وبمقدار ما كان الدين في فترات تاريخية معينة سبباً لمقاومة الطغاة والظلم ، ولخلق صيغة أقرب إلى العدل والمساواة ، إلا أن هذه الصفة لم تستمر طويلاً ، خاصة حين سخر الحكام الدين لحكمة وتأييد أوضاع أكثر ملاءمة لهم .

كما أن اللغة السائدة ، والتراث الذى تكوّن من خلالها وفيها ، جمالية محاولة للخروج عما هو سائد أمراً غير مسموح به ، ويشكل تحدياً لما يريد المستفيدون أن يبقى .

وهكذا تتوالى وتتراكم المحرمات في إطارات متعددة ، في إطار تأييد اللغة ضمن صيغة واحدة ؛ في إعطاء التاريخ وصفاً وتفسيراً ينمذ ما هو قائم ؛ في إعطاء التراث صفة القداسة ليكون قوة كبح ، خاصة من خلال مفاهيم مبتغرافية علياً تمنع إعادة التفسير ، وحرية القراءة ، وتعدد وجهات النظر ، والخروج على ما هو مألوف .

هذه المحرمات ، وهذه الأنماط من القمع ، تسود وتسيطر حين يغيب القانون ويتراجع المجتمع المدني ، وحين تسيطر الغيبة وتنشئ العقلاية ، وأيضاً ، وبالدرجة الأساسية ، حين تغيب الديمقراطية .

إن القمع ، وأبرز تجلياته تغيب الآخر معنوياً أو مادياً ، بحلفه من خلال الاغتيال أو بتكميم فمه ، وأيضاً من خلال حصاره مادياً ونفسياً ، بسجنه أو قطع موارده رزقه ، والذي يمثل السجن أحد رموزه ، أوسع من الجدران الأربعة ويتعداها في حالات كثيرة ، لأنه يقدر ما هو في الخارج فإنه في الداخل ، ويقدر ما يبدو ظاهراً وواضحاً فإنه قابل للتمويه ، نتيجة الخوف المستمر والمسيطر ، ونتيجة العلاقات المختلة التي هي امتداد للعلاقات والمؤسسات الفكرية والسلطوية القائمة .

إن القمع حالة مركبة ، وهذه الحالة ، وإن بدت صغيرة ، وتحمل معنى الدفاع عما هو قائم ، أو لتبرير الموقف في مرحلة معينة ، إلا أن استمرارها ، والتراكم الذي يحصل لها ، إضافة إلى التناقضات في المصالح والأفكار ، يجعلها تكبر وتزداد اتساعاً وعمقاً . ولا شك أن من أسباب استئصالها الخوف من التغير ، من الآخر ، وأيضاً الخوف من المستقبل والمجهول .

وإذا كان القمع يتكون ويتراكم نتيجة اختلال العلاقات والخوف من التغير أو المجهول ، فلا بد من إضافة عنصر آخر للقمع العربي ، خاصة في المرحلة الراهنة ، إنه الغرب . فبعد أن انتقلت صيغ وأساليب القمع التي كانت منتشرة في المجتمع الإقطاعي القبلي المتخلف إلى الأنظمة الحالية ، والتي أوجدها الغرب أساساً ، خاصة في المناطق النفطية ، قدّم لها الدعم والخبرة والمشورة لكي تبقى وترسخ ، ثم لزم الصمت على ممارساتها القمعية التي تجري كل يوم ، يضاف إلى ذلك حقدّه على هذه المنطقة وعلى شعوبها ، وبالتالي تصوير العرب على أن هم خصائص منافية للديمقراطية ، تحت عنوان الاستبداد الشرقي .

وهكذا تصافر التواطؤ الغربي مع تخلف الأنظمة الحاكمة العربية لتقوم امبراطورية للقمع في هذه المنطقة ، وأخيراً جاءت الثورة النفطية لتحاول إعادة تشكيل الفكر العربي والأمل العربي من خلال ما تروجه من مفاهيم وأساليب للحياة ، ومن خلال حربها الشرسة لكل ما هو معصي ووطفي ، وأخيراً من خلال إفسادها لضمائر المثقفين وتحريرهم بالإغراء والشراء .

إن مسؤولية الغرب سواء في إيجاد هذه الأنظمة السياسية ، ثم بعد ذلك بحمايتها وتوفير كل الأسباب لاستمرارها ، جعلت هذه الأنظمة تبلغ هذا الحد من القمع يضاف إلى ذلك أن الكثير من أساليب ووسائل القمع هي من منتجات الغرب ، ويساهمة المباشرة .

إزاء وضع مثل هذا كيف يمكن للرواية أن تسهم في الوقوف بمواجهة القمع ؟

تعتبر الرواية في عصرنا إحدى أهم الوسائل التي يمكن من خلالها « قراءة » مجتمع ما . إنها تقرّ المجتمع بنفائسه وهوميه ، تقرّ حياة الناس اليومية وأحلامهم ، وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل . إنها تفعل ذلك بطريقة مختلفة عن الشعر في عصور ماخزية ، حيث كان ينجو أو يمدح ، وبطريقة مختلفة عن الوعظ

والإرشاد ، كما لا تلجأ إلى تجميل القبح أو الهروب منه . ولا تخاف القضايا الساخنة أو الحرجة ، وإنما تلجأ إلى أعماقها ، وإن يكن أغلب الأحيان بطريقة غير مباشرة . والرواية حين تقوم بذلك تقول الكثير وتفعل الكثير ، إذ تصبح كالمرآة التي يرى فيها الشعب نفسه ، إذ تحكي المهانة والألم والصوبات ، وتحرك وترأ عميقاً في داخل كل إنسان ، وغالباً ما تفعل ذلك دون تعالٍ ودون رغبة التعليم . والإنسان حين يرى نفسه بوضوح ؛ حين تبدى له هومو عارية صارخة ، وبهذا المقدار أيضاً ، وحين يكشف كم هم معطوبون وحكامه وكم هم خائرون وأنانيون ، وكم هم قساة أيضاً ، لابد أن تتحرك إنسانيته ومشاعره ، ويصبح في النتيجة أكثر وعياً وأكثر إحساساً . . . وهذه هي الرسالة التي تريد الرواية أن توصلها .

حين اعتمدت الرواية أسلوباً للتعامل في هذه الحياة وجدت أن ظاهرة القمع من أبرز وأهم القضايا التي تحتل حياتنا ، وبالتالي لابد من التصدي لهذه الظاهرة ، وهذا ما حاولت أن لم يكن في جميع رواياتي ففى معظمها . يأخذ القمع في (الأشجار واغتيايل مرزوق) شكلاً قاسياً ، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ، فطبيعة العلاقة بين الفرد والسلطة ؛ بين الفرد والمجتمع ؛ بين الفكر المتحرر والثقافة السائدة ؛ بين من يريد أن يسهم في بناء الوطن والقوى التي تجول بينه وبين ذلك ، توضح طبيعة العلاقة المختلفة بين طرفي العلاقة . ويمثل القمع أيضاً في تلك المعادلة الظلمة التي تحول بين رغبة الإنسان أن يكون عاملاً ومنتجاً ، من أجل الجدارة الإنسانية وكسب لقمة العيش ، وإمكانية تحقيق ذلك ، حين تعلم الفرص أو حين تستبعد الكفاءة ، ويصبح القوى وحده هو الذي يمل الشروط .

أما حين يبدأ السجن ، ثم الاغتيايل ، أو حين يصبح الجنون الوسيلة لمواجهة العالم ، فعندئذ يظهر القمع في أبجل صورته وأهل مراتبه .

ولذلك إذا قرأنا (الأشجار واغتيايل مرزوق) بمنظور يتعدى التشرد والأحداث العابرة ، نجد أنفسنا أمام حالة قمع نموذجية ، حيث يحرم الإنسان من أية حقوق ، وحيث تفرض عليه شروط تحول إلى مجرد عبد أو محتل ، وهذا ما يجعله خلاً أو مغترباً ، وربما كان هذا هو العمود الفقري للرواية .

هذا الاختلال في العلاقة ، وهذا الاغتراب المسيطر ، يشكلان مظهرين أساسيين للقمع الذي يمارس في أكثر من جهة على من يحاول التصدي لهذا الاختلال أو هذا الاغتراب .

وكذلك الأمر بالنسبة للرواية الثانية (قصة حب مجوسية) ، إذ قد تبدل لأول وهلة وكأنها تعالج مسألة ليس لها علاقة بالقمع ، لكن نظرة أعمق ، أو قراءة مدققة ، تكشف أن هناك كياً كبيراً من القمع الذي يمارسه المجتمع ، والذي تمارسه الأخلاق السائدة في العلاقة بين الرجل والمرأة ، ويتبدى ذلك أكثر حين تحتل العلاقة بين الطرفين ، ثم تقع الفقرة الفاجيعة ، في الوقت الذي كان يفترض أن تكون العلاقة متكاملة وإنسانية .

الروايات الأخرى تتناول جوانب مختلفة في العلاقات المختلفة بين الإنسان - الفرد والمحيط ، بين الإنسان - الفرد والقوى الحاكمة أو المالكة ، من خلال تطور مجتمع في ظروف وشروط غير متكافئة .

أما حين تصيدت لظاهرة السجن مباشرة ، أولاً في رواية (شرق المتوسط) ، الصادرة عام ١٩٧٥ ، فقد اعتبرت أن إحدى أبرز تجليات حالة القمع تتمثل في السجن بالدرجة الأولى ، ومن هنا تناولت ما يعانيه السجين

السياسي وراء القضبان ثم وهو تائه في عالم شديد القسوة لا يعترف للبشر إلا بمدى ما يثقلون أو بمدى ما يمكنون ، وبالتالي فإن الإنسان المزعزل ، المعتقل ، أو الإنسان المربوط بسلسلة طويلة وإن أبدت له حرية الحركة ، إلا أنه يظل سجيناً أو رهينة . ولذلك فإن الحرية ، وهي بالإضافة إلى كونها حقاً ، هي عارسة يومية بالدرجة الأولى ، ومن هنا يصبح القيد أياً كان ، طويلاً أم قصيراً ، الوسيلة التي يمارسها الحاكم أو القوى لإعادة « الضال » إلى الحظيرة .

لقد تصدّيت لظاهرة السجن لاعتقادي أنها أبرز وأهم الظواهر المباشرة التي تدلّل على وجود القمع ، والتي تدلّل على اختلال العلاقة .

أما لماذا حاولت أن أكتب رواية أخرى عن السجن ، وهذا ما فعلته في روايتي الأخيرة : (الآن ... هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) فلا اعتقادي أن حجم القمع الذي نعاين منه حالياً لا يقاس بما كان سابقاً . لقد زاد القمع واتسع إلى درجة لا تصدق . لا يقتصر ذلك على عدد السجون أو عدد السجناء ، إذ تعداهما إلى حد أن أصبح كل إنسان سجيناً أو مرشحاً للسجن ، إضافة إلى تطور أساليب القمع ، المادية والنفسية ، وأيضاً لعلاقة الأفراد فيما بينهم ولعلاقتهم بالسلطة . لذلك كان لابد من مواجهة هذه المشكلة ومحاولة قراءتها بطريقة أعمق . حين فعلت ذلك اكتشفت في لحظة من اللحظات أن الضحية والجلاد وجهان لعملة واحدة ، أي أن الاثنين ضحية النظام المسيطر .

طبعي لا يمكن المساواة بالطلاق بين الجلاد والضحية أو اعتبارهما من ضحايا النظام فقط ، إذ إن الآلية المسيطرة ، وطبيعة العلاقات السائدة ، تحول الإنسان ، أي إنسان ، إلى مشروع ضحية بشكل ما ، نسبة ما ، نتيجة الأعطاب التي تنخر المجتمع ، كما أن هذا المناخ المهيمن ينمى الجوانب الشريرة في الإنسان ، ويتجلى ذلك حين يصبح أمراً ثم جلاداً ، أي تسيطر في هذه الحالة الصفات المكسبة ، والتي يفرزها النظام لتصبح أقوى من الصفات الأصلية .

هذه الأسباب دعت إلى الدخول مجدداً إلى أعماق السجن العربي . ورغم أن هذا السجن اتسع وتعددت أماكنه إلا أن له صفة واحدة . حتى الجلادين الذين نصطدم بهم في أماكن متعددة هم نسخ مكررة ، أو أشكال تكاد تكون أقرب إلى الآلات ، الأمر الذي يستدعي الوقوف أمام هذه الظاهرة وإعادة قراءتها واكتشافها مرة بعد أخرى لمعرفة جذورها والعوامل التي تجعلها بهذا الحجم الخرافي .

أعتقد أنه بدون التصدي لظاهرة القمع بالفضيح والتمرية ، وأيضاً بالمقاومة ، ومخريض كل المجتمع للوقوف في وجهها ، ومحاولة وضع حد للعسف والفهر ، لوقفها أولاً ثم لإلغائها بعد ذلك ، فإننا نتجنب جميعاً ضحايا هذه الآلة المجهنمية ، وسوف تأل هذه الآلة على الجميع ، بمن فيهم الذين صنعوها ، خاصة أن المجتمع المدني ، الذي هو عماد الديمقراطية ، اكتسب في السنوات الأخيرة سمات خطيرة يمكن أن تهدد جميع المواطنين ، إذ تراجع كثيراً بمضمونه ومداه ، وعادت من جديد النزعات القبلية والطائفية والمذهبية لتعيد صياغة المجتمع . إن الديمقراطية ، والديمقراطية وحدها ، باعتبارها منافعاً وأسلوباً أكثر مما هي حل ، وحدها التي يمكن أن

تتخذ حتى الجلادين ؛ والديمقراطية في أحد مظاهرها وتعبيراتها هي حق الإنسان في الاعتقاد والتعبير والتنظيم وإبداء الرأي والمشاركة واتخاذ مواقف نابعة من القناعة والضمير .

ومعنى الديمقراطية أيضاً الموافقة على التعدد والاختلاف ، وأن يكون الحوار ، لا القمع ، وسيلة التعامل ، والاحتكام إلى مقياس عقلاني في العلاقات والمواقف .

إن الصيغة الشمولية ؛ صيغة النظام والحزب الواحد ، وصيغة البقاء في السلطة دون رقابة أو عاسبة ، وبدون سقف زمنية ، إن هذه الصيغ ستقود إلى الخوف من الآخر ثم محاولة إلتائه . إن الصيغة الشمولية ، بالإضافة إلى عجزها ، هي التي تفرز القمع وتضمنه ثم تصبح أسيرة له .

مسألة القمع ، إذن ، والسجن أحد أبرز رموزها ، يجب أن تكون هماً أساسياً ، ولها أولوية على جميع الأمور الأخرى ، لأنه لا يمكن أن يقوم وطن ، أو يبني وطن ، بدون مواطنين . والمواطن ليس الإنسان المسخر أو المستعبد ، وليس ذلك الذي لا يملك شيئاً في الوطن . المواطن من يعترف به إنساناً أولاً ، والذي يعترف له بكل الحقوق بعد ذلك ، والمواطن من له مصلحة وعليه مسؤولية في إدارة هذا المجتمع وفي تحمل أعبائه ، حسب الكفاءة والجدارة وثقة الآخرين .

لذلك يجب أن يتصدى الجميع لمظاهرة القمع ، ويجب حشد كل القوى لمقاومتها وإسقاطها ، وإلا تحول الوطن إلى زريبة للبعير ، وأصبحنا جميعاً في حلقة النار الرهيبة ؛ هذه النار التي ستأكل الكثيرين ، بما فيها الأنظمة الحاكمة ، خاصة وأن القضايا الكبرى والخطيرة ، وعلى رأسها قضية الجوع ، أصبحت تقترب بسرعة كبيرة من منطقتنا .

إذا بدأت ثورة الجياع مرة أخرى ، وهي قائمة لا محالة ، وربما في وقت قريب قد لا يتوقعه الكثيرون ، فإن النتائج لن تقتصر على المناطق الفقيرة وحدها ، وإنما تمتد إلى المناطق الأخرى أيضاً . ويتوافق ذلك مع كم كبير من الآثار المأساوية .

لقد صنع النفط القمع ووسّعه خلال المراحل الماضية ، فهل يمكن عمل شيء الآن لمحاصرة القمع ، وتحويل النفط إلى جسر يؤدي إلى المستقبل ؟

سؤال مستحجب عنه السنوات القادمة ، وربما قبل نهاية القرن !



عن تجربة الكتابة الإبداعية

في مناخات القمع والتعصب

عبد العزيز المقالح

اليمن

« اتركونا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة »

ميشيل فوكو

الكتابة بمعناها الإبداعي الحر مشروع محالولة علنية للحرية ، ووسيلة من وسائل الاتصال المقترح بالناس والأشياء . وتكاد بالنسبة لي تكون ضرباً من التنفّس الذي تشدّد الحاجة إليه كلما ازداد الإحساس بالاختناق ، وصرت كلما شعرت بالواقع المرعب يلفّ حباله حول عنقّي أذهب إلى الكتابة فأشعر معها أنّي استرجعت حريق ، ولو على سطح الورق ، عندما أكتب ما أشاء وألّعن بالكلمة كل الظلام وكل أسباب الاختناق التي تحاصر الناس في بلادى ، وفي الوطن العربي ، وفي شقّ أصقاع المعمورة التي أصبحت صغيرة ومتداخلة كأنها مدينة واحدة متعلدة الشوارع والأحياء .

ولا أستطيع العثور على وصف مناسب لشعور الانتشاء بالحرية لحظة الكتابة ، لحظة التمتع بمناقشة الحياة وفهم منطق الأشياء بعيداً عن كل رقابة ، وكيف يستطيع الكاتب - وهو يتعامل مع لغته - أن يكرّس الضمير الموقوت في التعبير عن شوقه وشوق البشرية إلى إيجاد سلطة إبداعية موازية للسلطات الحاكمة ، سواء كانت سياسية أو اجتماعية ، نصيرية للحرية أو معادية لها . ومن الاستقراء الدائم للتجربة السياسية العربية بكل أشكالها ، فإن السلطة في مراحل غياب المجتمع المدني لا تستطيع إلا أن تكون أداة قمع واستلاب ، وهو ما يضاعف من

مسئولية الكلمة ويجعلها تقوص ، أكثر وأكثر ، في روح الإنسان ، لتتمكن من التعبير عن عذابه وعن شعوره المرير بالانسحاق والتحول إلى رقم في القطيع .

ولعل الفارق الوحيد والمهم بين الكاتب المبدع وبين غيره من البشر أنه يستطيع أن يكون حرا في التعبير عن نفسه وعن الآخرين ، وأنه يستطيع كذلك أن يلتقط صور الخوف من خلال أحاديث الناس ومن تعبيرات وجوههم تجاه غياب الحرية . وهناك - لاشك - من يكتبون ليكونوا عبيدا أو لكي يجعلوا الآخرين عبيدا ، وهؤلاء لا يمارسون الكتابة بمعناها الإبداعي الحر ، وإنما يمارسونها بوصفها صيغة لغوية تقود إلى المال أو إلى الجاه . وكان الناس في بداية العصر الحديث يحملون بموت هذا النوع من الكتابة ، ويأملون أن يتوقف امتحان الكلمة بشكل نهائي، إلا أن أجهزة الإعلام المنتشرة أعادت لهذا النوع القبيح من الكتابة الحياة ، وجعلت ظاهرة التسول والتكسب بالكتابة ممكنة ومطلوبة ، رغم أنف الحرية التي يتحدث عنها العالم وت مارس بشكل جيد في بعض شعوبه .

ولعل أغرب ما في واقع الوطن العربي أن هوامش الحرية التي كانت موجودة في بعض أقطاره العربية بشكل أو بآخر ، بدأت تضيق ، وصارت مساحات المنع والحرام تتسع يوما بعد يوم وعماء بعد عام وتستولى بقسوة على مساحات الحرية . وهذه الحال تعكس نفسها حتى على الأقطار العربية التي كان يقال عنها أنها متحررة ، كما تضاعف السوء في الأقطار التي كانت متخلفة أساسا ، وكان كل شيء فيها حراما ، و«الحلال» الوحيد فيها أن تكون عبدا صامتا ذليلا ، وأن تقدم الولادات المتعددة لكل صاحب سلطة ، ابتداء من شيخ الحارة إلى الإمام .

ويبدو أن الأمر مستقبلا بالنسبة للمبدع وللحرية ، سيكون صعبا بصورة تفوق ما كان موجودا في عصور محاكم التفتيش ، وذلك ليس بسبب تزايد اللد الأصولي ، وإنما لانعدام الحاجة إلى الإبداع وفقدان الحرص عليه . الناس يبحثون عن الرغبة لا عن القصيدة ، عن قطعة اللحم لا عن الكتابة . وإذا كان انتشار الصحف والمجلات التي تتمتع بالأدباء بالسياسة ، وهي مجلات يكتب فيها من لا علاقة لهم بالأدب ولا بالكتابة ، إذا كان ذلك في حد ذاته كارثة ، فإن الكارثة الأكبر أن الأدباء لا قرار لهم ولا قاعدة تدافع عن وجودهم ، وبخاصة بعد أن تناثر حطام الآمال التحديثية وضاع معنى الحرية أو كاد .

٢ -

منذ بدأت الكتابة في سن مبكرة جدا حتى هذه اللحظة ، ونتيجة لظروف التخلف المنقطع النظير ، الذي شهدته اليمن ومما تزال تشهد آثاره وخلفاته حتى الآن ، وأنا ومعظم زملائي من الشعراء - والشعراء الطامعين للتحديث بخاصة - نعيش سلسلة من التصادم الحاد والمحاکمات الدينية والسياسية والفنية . وبالنسبة لي إذا نحيث جانبيا تلك المحاكمات التي تصدى للقصائد السياسية الرافضة لأساليب القمع أو لأساليب الاستخذاء للأعداء، ونحيث جانبيا - أيضا - تلك المحاكمات الفنية البائسة التي تعان من حساسية مفرطة تجاه الجليد الشعري ، وترى في الخروج على نظام البيئية عملا تخريبيا مأجورا . . . إلخ . أقول إذا نحيث تلك المحاكمات جانبيا - رغم ما سببت لي من آلام وإساءات وتشويه - فلنأني لا أستطيع أن أقنّب الإشارة إلى المحاكمات الدينية التي بدأت معي منذ عام ١٩٧٨ ، وهو عام صدور ديواني الشعري السادس (الكتابة بسيف الناصر على بن

الفضل) . لقد كان هذا الديوان ، ابتداء من عنوانه وإلى آخر سطر في قصائده ، بمثابة الجرعة التي لا يطهرها سوى الدم ، دم الشاعر حتى لو حاول الاعتذار عن جريمة لم يرتكبها وعن كفر لم يحدث به نفسه . لقد تعرضت لأقسى حملة دينية احتشدت لها أطراف لا علاقة لها بالله ، ولا بالدين ، ولا بالشعر ، ولا بالأدب ، وكانت الزندقة والعيب في الذات الإلهية أقل التهم الموجهة . وعندما أتذكر الآن ضجيج تلك الأصوات وما استخدمته من ألفاظ هذا القاموس الطويل الذي نجتده مؤسسة التكفير وتشهره في وجه الفنون والأدب، أشعر بمدى الإغلاص الذي تعاني منه تلك المؤسسة التي لا تعرف شيئا ولا تخرج صلتها بالشعر عن قراءة بعض المتون المنظومة . وأشعر كذلك بالأسى تجاه هؤلاء البائسين الذين ينصبون أنفسهم وكلاء عن الله !

ومن حسن حظي - ربما - أن المؤسسة الدينية التي ناصبتي العداء وطالبت بدمي قد كان الجانب الأكبر منها جزءا من السلطة مما أوجد انقساماً في هذه السلطة ، تطور الخلاف فيه لصالح ولصالح الحرية النسبية في التعبير فنيا عن المضمون العامة . ولا أستبعد هنا صحة ما يقال عن تعاون وثيق بين المؤسستين السياسية والدينية في النظام ، وعن اتفاق مسبق بينهما تقوم بموجبه المؤسسة الدينية بإثارة المشاكل وتأييد جماهير الشعب ضد أديب ما ، بشرط أن يكون هذا الأديب صاحب قضية ويمكن أن يصبح أديبا كبيرا . في الوقت الذي تسعى المؤسسة السياسية في السلطة نفسها إلى إظهار تماثلها مع الأديب المذكور وإعلان استنكارها لما تقوم به المؤسسة الدينية ، وهنا يجد الأديب نفسه مضطرا لمهادنة السلطة السياسية ، وربما لا يرى حينها مبرراً يمنعه من الالتحاق بها ، لأنه بدون حمايتها الصورية يصبح فريسة للقوى القاضية ، بما فيها قوة الجماهير للجنة والمخدوعة والتي من أجلها ينادي بالمساواة ومن أجلها يقاتل بالكلمة ليفرض مشروع الحرية .

لقد دخلت قصيدتي (الاختيار) التاريخ كأهم قصيدة أثارت جدلا طويلا وعقيا في الأوساط الدينية ، كما شاركتها قصائد أخرى هذا المجد الأدبي ، وهنا مقطعان من قصيدة (الاختيار) التي أراها إيمانا خالصا ، وهم يرونها كفرا وتجديفا :

- ١ -

بين الحزن الراكع والموت الواقف

أختار الموت

بين الصمت الهائل والصوت الدلهمي

أختار الصوت

بين اللطمة والطلقة

أختار الطلقة

بين الصوت وبين السيف

أختار السيف
هذا قدرى ..
هذا عجزى ..
هذا شوق الإنسان

— ٢ —

كان الله - قديما - حيا ، كان صحابه
كان نهارا في الليل ،
وأغنية تتمدد فوق جبال الحزن .
كان سماء تنسل بالأقطار الخضراء
تجاهيد الأرض ،
أين ارتحلت سفن الله .. الأغنية ، الثورة ؟
صل ..
صمتا ..
رحبا في كنف الجلادين
أرضا تتورم بالبترول
حقلا ينبت سيخات وحمائم
بين الرب الأغنية الثورة
والرب القادم من دهوليوده
في أشرطة التسجيل
في رزم الدولارات
رب القهر الطبقي ..
ماذا تختار ؟ ..
أختار الله .. الأغنية الثورة .

لقد اخترت الله بمحض إيمان ، والذين حاولوا الإساءة للذات الإلهية هم أولئك الذين حاولوا تشويه
اختياري والإساءة إلى طريقي ، تحقيقا لأهدافهم السياسية المستمرة وراء قشرة رقيقة من الدين . ومهما ادعى
الكتاب أو الشاعر من تواضع ظاهري، إلا أنه يشعر بزهو غير عادي عند ما يجد أن أعماله الإبداعية قد أصبحت
مادة للحديث، حتى وإن كان هذا الحديث ضربا من التشهير والبذاءة القولية ، لأن هذا الحديث يلفت إهتمام
الناس إلى ما يكتب ويدفعهم إلى البحث عن حقيقة ما يقال عنه ، لا سيما حين يصدر الإهتمام عن نوع آخر من
مخلوقات الله وعن جماعات تضمر الشر للوطن وللإبداع في شق المجالات . ومنذ أيام ، ازدهت مكنتات
«صنعاء» بالرواد الذين يبحثون بلهفة عن نسخ من كتاب (شعر العامية في اليمن) ، فقد تعرض هذا الكتاب في

بداية شهر الصوم الماضي لهجوم عنيف من بعض المغفلين الطغيان الذين يجترئون الخطابة ويخدمون الأدب والنقد بمواقفهم المتشنجة ، فقد ادعى أنني قلت : إن اللغة العربية — أو لغة الضاد كما تدعى — واحدة من أقدم اللغات الإنسانية وأكثرها عراقة ، وإنني قد انحزت إلى القائلين بمصطلح أن اللغة «وضع واصطلاح» وخالفتم مصطلح القائلين بأنها «توقيف وإلهام» !!

٣ -

في البداية - بدايات كتاباتي الشعرية - كنت أنشر تحت اسم مستعار هو «ابن الشاطئ» أو «ابن البادية» ، ثم نجح فن الترميم في خلط الدلالات بين الاحتلال والطغيان ، بين الاستعمار الدخيل والحاكم المحلي ، بين الأشياء غير المحببة والطاغية ، وعلى سبيل المثال فقد كتبت في عام ١٩٦١ ، قبل ثورة سبتمبر بعام واحد ، قصيدة عن «القات» وكان الهدف الإمام ، فإذا كان القات يجدر الأعصاب ، فإن نظام الإمام يجدر العقول والأعصاب والضمائر ، وأتذكر بالمناسبة أن كل الأدباء الذين قرأوها يومئذ قد أدركوا من خلال الدلالات الموهبة إلى من يرمز النص وهذا مقطع منه :

لا أسميه على أفواهكم يتضح مره
وعلى أشفانكم يرقد شره
شعبيكم ، شعب له ، والعصر عصره
وكبير الأمر في عالمكم ياقوم أمره
قوله عدل وحكمه
ظلمه رفق ورحمه
عهده خصب ونعمه
هل عرفتم بعد ، اسمه ؟

أما بعد قيام ثورة سبتمبر ١٩٦٢ ، فقد كان التعبير مباشراً وصريحاً . وكان مناخ الثورة وما بشرت به من احتمالات الخروج النهائي من أزمته الاستبداد وقهر الكلمة يشجع ويساعد على تأصيل هذا الأسلوب . ثم بدأت الظروف تتغير شيئاً فشيئاً ، الأمر الذي استدعى الإفلات من الرقابة أولاً ، ومن قسوة السلطة ثانياً ، إلى استخدام الرمز وأحياناً القناع . هكذا صار الحديث عن (تيرون) بدلاً من الحديث عن حاكم بعينه . وأصبح التخفي وراء القناع التاريخي مطلوباً أكثر من سبب . وقد وجدت نفسي أخشى وراء أقنعة كثيرة منها :

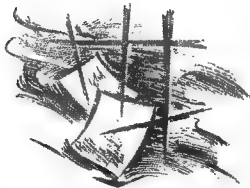
سيف بن ذي يزن ، طرفة ، وضاح ، علي بن الفضل ، الزبيدي .. إلخ .

وفي بداية السبعينيات أدركت - وربما أكون على خطأ - أن الخوف من الرقابة قد أفاد شعري فنياً وأطلقه من أسر المباشرة ، وجعله يرحل بعيداً إلى حيث تتشابك عوالم من الأساطير والرموز . كان التحايل على الرقيب في البداية هو الهدف ، ثم أصبح التجديد الفني والانفلات من قبضة الصوت المباشر هو الغاية ، خاصة بعد أن

بدأت أدرك أن القارئ لم يعد ذلك الإنسان الأملى الذى ترهقه التحولات الجذبية فى الآداب والفنون ، وإنما هو قارئ آخر أدرك قدره لا بأس به من التعليم جعله مؤهلاً لإدراك الهدف الذى يقصده الشاعر من وراء رموزه وأقنعتة .

— ٤ —

أشعر دائماً - كما سبقت الإشارة - أن الكتابة هى الحرية ، وأنى عندما أبدأ فى معانقة الكتابة أحس بأن الدخول إليها يجعلنى أكثر شعوراً بالانطلاق والتحرر من كل المواضع باستثناء المواضع الفنية ، ولذلك أترك نفسى على سجيته واستبعد كل إحساس بوجود الرقيب الخارجى أو الرقيب الداخلى . كما أن الدخول فى الكتابة والتفاعل مع الموضوع يزيد من حرارة الانفعال ويجعل الكاتب ينسى كل تاريخ الاضطهاد الذى عانت منه الكلمة . ولكن عندما أنتهى من الكتابة أكون قد أفرغت حريقى المطلق أو فرغت منها . وأعود لمراجعة ما كتبت بعد ساعات ، وربما بعد أيام ، فأشذب اندفاعاً هنا ، وقلقاً هناك ، قبل أن أدفع بما كتبت إلى النشر . وقد يعود الخوف إلى نفسى وتترافق أشباح الاضطهاد من خلال السطور الجزئية ، فأطوى ما كتبت إلى حين ، وقد أنشر بعض هذه الكتابات . لا تزال هناك كتابات مطوية فى انتظار زمن جميل قد يأتى . وأرى من واقع تجربتى أن على الكاتب العربى ألا يذهب إلى الكتابة فى صفة رقيب أيا كان نوع هذا الرقيب ، لأنه لو فعل ذلك فلن يكتب شيئاً يستحق الاهتمام ، والأفضل للكاتب أن يطوى ما كتبه بحرية من أن يفرض على نفسه نوعاً من الكتابة المنزوعة الطاقة ، طاقة التأثير والتعبير بحرية ، لأن هذه الطاقة ، وحدها ، هى روح الإبداع وروح الحرية .





كلمة البقاء / بقاء الكلمة (*)

عبد اللطيف اللعبي
المغرب

لن ألقى عليكم محاضرة لأنني لست باحثاً أو مفكراً بالفهم الأكاديمي للبحث والممارسة الفكرية . سيكون إذن عرضي هذا حراً في منهجه ، غير مفيد بمقتضيات البيان والتبيين . إنني أمثل أمامكم اليوم برعشة السؤال وحرقة . لا أستطيع أن أخفي عليكم غمزيقات وتلك الظلمات التي أسكني فيها بحثاً عن مخرج سرى أو بصيص من النور نسي أعداء الحياة إطفاءه ، أعرض عليكم ما تيسر من الحس والكشف والفهم منطلقاً من تجربتي الخاصة في مصارعة الدمار والموت بأدوات المعرفة والخيالة والحلم . لا أريد إقناع أحد أو تطويق برسالة ما . ما يهمني في هذا اللقاء هو أن نعيش لحظة تأمل في ذاتنا ، لحظة يوح متبادل لن نمشى فيه الاعتراف بالتناقض والمحاكاة إن لم أقل الضعف . أريد من هذا الحوار أن يتعد عن دوى اليقين المتحجر وعن قرع سيوف اللغة الخشبية التي تتشقق دائماً بالحقيقة المطلقة .

اسمحوا لي إذن أن أنطلق من نفسي ، ليس بوصفي نموذجاً ، طبعاً ، ولكن بوصفي تجربة بما لها وما عليها ، قد تغيدنا في تلمس بعض القضايا التي تستأثر باهتمامنا اليوم .

وسأبتدئ بطرح هذا السؤال الذي يبدو نزقياً وخارجاً عن الموضوع : أيها الأثوي ، الحقيقة أم الإشاعة ؟

فالرجل المائل أمامكم ، والذي ربما هو أنا ، وصلنكم بالتأكيد إشاعته ، تلك الإشاعة التي صورتها تارة على هيئة شهيد أو مشروع شهيد يحمل صليبه في مسيرة السرايب والأقنية الطويلة ، وتارة حل هيئة قديس مسلح

* نص المحاضرة التي ألقيت في قصر الثقافة بالجزائر العاصمة يوم ١٣ أبريل ١٩٩٢ وذلك تلبية لدعوة جمعية الجاحظية .

بالإيديولوجية الثورية ومحاربا على جبهات الأمل ، وتارة أخيرة على هيئة شاعر القضايا الساخنة التي تمجد للشعر استعجالاته ، عوض أن يكون الشعر هو نفسه حالة من حالات الاستعجال الإنسانية القصوى .
أکید أنه لا يوجد دخان إن لم تكن هناك نار ، وأن الإشاعة تتأسس دائما على واقع ما ، أى على جزء من الحقيقة .

فالرجل المائل أمامكم قد عاش بالتأكد كل هذه الأصناف من المعاناة وعانين كل هذه الحالات ومارس ضمنها ما استطاع من الأخذ والعطاء وقبّل دون تردد دفع ثمن الحرية والكرامة . وهو بعد كل السنوات التي تبعده الآن عن هذه التجربة الشاسعة لا يستطيع أن يلغينا حتى لو أراد ذلك ، بل إنه واع تمام الوعي أنها تجربة سترافقه إلى آخر محطة في المطاف ، تفعل باستمرار في حساسيته وتخيلته ، في ممارسته للعلاقات الإنسانية و رؤياه للعالم ، في اليقظة والحلم ، في سرير الشهوة وعلى طول وعرض «الصفحة البيضاء الرهيبة» التي يواجهها كل صباح فوق مكتبه في ذلك المنزل الذي يقطنه منذ بضع سنوات في إحدى ضواحي باريس .

أنا أؤمن بالقدر الشخصي ، بالقدر على الصعيد الفردي . لكنني أمارس معه لعبة الصراع الجدلي القديمة جدا والأزلية . ومن الواضح أن هذه بالضبط سُنّة الكتابة وأسها . ورغم ما يمكن أن يكون مثيرا في هذا الطرح ، فالشاعر يولد شاعرا ، إنه يستجيب لنداء ما ، لحاجة في نفس الذاكرة الجمعية ودرجات وحيل التاريخ ولحاجات البشر للحكم عليهم بالصمت . ما أريد قوله من كل هذا ، هو أنني اعتبر التجربة التي تناولتها الإشاعة جزءاً أساسياً من حياتي ، وهي بالنسبة لي تراث وراث أعب منه طاقة مواجهة الدمار والعبث وانهار القيم ، أحب منه تشاؤم العقل وتفؤل الإرادة ، أحب منه ذلك الصحو الحيوي الذي يجب أن نزيه في حالة الغيبوبة الحسية والعقلية والأخلاقية التي نعيشها حاليا ، ضمن عالم يفقد المعنى يوما بعد يوم .

لكنني ، وهذا ما أريد أن أصل إليه ، أرفض أن تخول لي هذه التجربة نوعا من الامتياز . فالعالم إما أن يكون دون مقابل أولا يكون ، شأنه شأن الكتابة الواعية بوظيفتها ، الكتابة الصامتة التي لا تنتم بأصوات الخشبة وتصفيقات الجمهور العابرة ، الكتابة التي تنبش من الداخل وتآكل من جسد الكاتب وحواسه وتخيله باستمرار على الاختبار بالنار .

من جهة أخرى ، أنا لست ممن يتاجرون بالمهم أو أُلّم أشباههم البشر . لست تاجر جراح ومأس ولم يكن في نيتي أبدا أن أجعل من الألم موضوعا أدبيا وأن أضع لذلك استبطيا خاصة به . أقول هذا عسى أن أزعزع الصورة الجاهلثة التي كونها البعض عن الشاعر المفرد المناضل ، شاعر السجون . . . إلخ . . . دون أن يقرأ هذا البعض إنتاج الشاعر المذكور ، وهذا ليس غلصا من وظيفة الرمز التي قد تفيد أحيانا قضية ما في مرحلة ما ، وإنما لأنني أحاط من كل أنواع التقديس — لا سيما تقديس النص — وتحجير الإنسان والمبدع في قالب التشبيل النهائي .

وإذا كنا قد خلعنا من موضوع الإشاعة ، فما الحقيقة ؟ طبعا ليس هناك حقيقة ، بل حقائق أو تمجيدات لبعض الحقائق . وبكل بساطة ، فالرجل المائل أمامكم شاعر وكاتب يبحث عن قارئ متشدد ودكي ، القارئ

الشريك في المغامرة الإبداعية ، ولربما أن هذا القاريء ليس «الشعب» بمفهومه الفضفاض والغامض ، وليس «النخبة» بفهمها الإقصائي المتعال ، وإنما نساء ورجال لم حرقه السؤال نفسه والمساءلة نفسها ، الاستعداد نفسه لخوض مخاطر النص وتقبل انكساراته ، السلبية والإيجابية ، على حياتهم الشخصية ، على طريقتهم في التفكير والإحساس والحب والعطاء والمعرفة . ولربما كان هؤلاء الرجال والنساء أغلبهم من الأصدقاء والمبدعين ومن تلك الشريحة الخاصة من البشر المسكونة بالسعي ، التي مازالت تعتبر لسبب أو لآخر أن الأدب والفن غذاء لا يعوَّض ، وأن تطور قدرات الإنسان الخلاقة لن يتم إلا بالمعامل المادي واللامادي للإبداع . الرجل المائل أمامكم ، رغم هيئته التي قد توحى بالوقار والأتزان والسيطرة على النفس وأهواء الجسد اللعين ، هذا الرجل لا يزال مراهقا أدبياً . بل إنه يتلذذ أحياناً بأحداث الحديث العهد والذي يقول فيه ما معناه : «إنني بالكاد ولدت للكلمة» . لا تظنوا أن ما أقوله هنا تواضع في غير محله . إنني أعتد فعلاً أن الكتابة تحمى الكتابة . وحتى خلال عملية المحو هذه ، فإنها تحمي بدورها تدريجياً أمام هوس الكتابة القانصة ، ذلك النص الآن الذي يبعثني فيك ويوسوس في صدرك ويغشيك من الداخل في الوقت الذي تمارك فيه النص المطروح على جدول العمل . إنني أصف هنا شره الكتابة وحرب العشق الدائرة باستمرار في حليتها . إن نظام الكتابة يكمن في فرضيتها ، في طابعها الزلزالي ، في رفضها البات لأي غمطية ومعمار مسبق واستراتيجية مؤطرة بما يشبه القوانين ، ذلك أننا عندما نكتب فالتص يكتسب ما نكتبه وهو يأتي حاملاً لنظريته الخاصة أيضاً . إنه ذلك السعي الدائم ، الواهي بأنه لا يستهدف الوصول أو الجواب ، وحتى عندما يحقق الكشف فهو اكتشاف أن ما كُشف عنه هو مجرد عتبة أخرى تقضي إلى مجاهيل جديدة . هو ذا نبيح الكتابة في رأيي . إنه نبيح آخر للمعرفة يختلف أحياناً مع يقترب من نبيح العلم أو الفلسفة أو التصوف دون أن يتخلى عن خصوصيته وحقه في السعي بأدواته الخاصة والخصوصية .

وإذا أردنا أن نخوض بعض الوقت في جزئيات من هوس الكاتب المائل أمامكم ، لاخترت من ضمن إشكاليات الكتابة التي تعني مسألة الأجناس الأدبية وعلاقة الشعر بالأجناس الأخرى ، وكذلك مسألة أداة التعبير اللغوية .

لقد تحدثت في تقديم (قصة مغربية) أحد دواويني المكتوب عام ١٩٧٧ عن «النص المقترح» - لم يكن ذلك تحريجة نظرية أردت من ورائها تأسيس اتجاه أدبي أو مدرسة (فأنا لا أؤمن بالمدرسة في الإبداع) ، أو التطاول على مجال النقد والتظهير الأدبي الذي ليس هو مجالي .

إن فكرة النص المقترح تنطلق فقط من تجربة عضوية ومن تأمل في تلك التجربة . كما أنها تنطلق من معطى أو اكتشاف بسيط وهو أن الإبداع الأدبي هو التحديد الأكثر دقة للحرية ؛ ليس فكرة مجردة أو شعاراً فقط بل تجربة عضوية كذلك . من هنا يأتي رفضي لأي فصل اعتباطي بين الأنواع الأدبية . هذا لا يعني طبعاً أنني لا أفر بتمييزها ، لكن الذي يحقّ هو ألا نوضع أسوار حديدية بينها . صحيح أن نشأة الرواية وتشكلها التميز أحياناً تطوراً هاماً على صعيد الإبداع الأدبي بوجهه ، كما أن الثورة الشعرية التي قامت في عصرنا الحديث والتي كان من مميزات إبداع لغة شعرية جديدة تتعد عن أسلوب الحكى والوصف والتسجيل ، كل ذلك مكن من تجديد الممارسة والرواية الشعريتين . لكن الذي حصل لاحقاً هو نوع من التطرف في هذا المسار أفر الرواية من النفس الشعري والشعر من المحسوس والحكي والمعيش .

على صعيد تجربتي الشخصية . ما يحفى هو الإبداع الأدبي برمه ، ولو أننى أنطلق من الشعر دائماً . الشعر عندي هو المختبر ، المتعلق بالمرجع كيفما كان شكل النص الأدبي الذى يتبلور في آخر المطاف . على ذلك أننى، عندما أكتب ، أرفض وضع قيود أدبية صرف على كتاباتى . فالسينما والموسيقى والتشكيل لغات إبداعية أخرى تبقى دائماً حاضرة عندي . وهكذا فإننى لا أضع تخطيطاً قبل الشروع في الكتابة كما أننى لا أنطلق من نظرية مسبقة عن الأدب وأجناسه . كم من مرة بدأت كتابة نص شعري تحول تدريجياً إلى نص روائى أو قصصى حسب فهمي الخاص للرواية والقصة . وكم مرة اشتغلت على مشروع نص روائى تحول إلى كوكبة من القصائد أو إلى ديوان شعري متماسك المعمار والمنطق . لست من أولئك الكتاب الذين يخططون لكتاباتهم كما يخطط بعض الخبراء للإنتاج الزراعى أو للنمو الديمجرافى . لا أشتغل بالكمبيوتر - الكتابة عندي ليست صناعة بل تشبه ممارسة الصانع الحرفى . إنها ممارسة يدوية . وفي السياق نفسه أريد أن أقول إن الكاتب لا يكتب على العموم بأفكار ومخاليل وتصميمات . فالكاتبه تتبع قبل كل شيء من الإنصات إلى الذات ، من التأمل في اللا مرئى الكامن في المرئى ، من ذلك العراك المستمر مع الذاكرة الفردية والجمعية ، من تعنيف الذات ومصارعة قانون الصمت اللعين . الكاتب يكتب بقوة وأنفاس لا يعيها دائماً ، تفعل فيه وفي النص على الأقل بقل ما يفعل هو فيها وفي النص . من هنا يجب أن نضع جانباً تلك «الإبداعية» التى يستسيغها بعض النقاد والمختصين والتى تسقط في كثير من الحالات على أرض الممارسة الإبداعية .

ولعل هذه الإيضاحات حول الأجناس الأدبية والشعر تشكل منطلقاً جيداً للخوض في القضايا الأكثر تداولاً في ساحتنا الفكرية ، خصوصاً وأن المنطلق لم يكن نظرياً بحثاً بل إنه ارتبط بإشكالية عضوية للكتابة . إنه يسمح لي بأن أنطرق من زاوية غير اعتيادية إلى مسألة أساسية ، ألا وهى لغة التعبير ، تلك المسألة التى مازالت تدور حولها معارك ساخنة ومحاكمات صورية في الحقل الثقافي المغاربى .

وبعيداً عن منطلق التبرير والإدانة ، الدفاع والاعتذار ، التحدى المجانى أو الإجهاد المجانى أيضاً ، أريد فقط الإدلاء بشهادة من الداخل حول علاقتي الخاصة بالأدلة اللغوية .

إننى ، كما تعلمون ، أكتب باللغة الفرنسية في الوقت نفسه الذى أدافع فيه - وذلك منذ تأسيس مجلة وأنفاس، في أواسط الستينيات - عن اللغة العربية وكذلك عن اللغات الشعبية بما فيها اللغة الأمازيغية . أريد هنا أن أؤكد أننى لست أنا الذى اخترت اللغة الفرنسية بل هى التى اختارتنى أو فرضت على في مرحلة معينة وفي شروط تاريخية وثقافية . لن أتجنب بسرد حداثتها وتفصيلها . والسؤال الذى يحفى اليوم هو الثالث : أى لغة أكتبها (وليس بأى لغة أكتب) وأى نص يتبع عن هذه الممارسة في الكتابة ؟ إن تجربتي الطويلة نسبياً في الكتابة وتأمل فيها يقودنى إلى استنتاج ما يلي :

- عندما أكتب فإننى أكتب بكل لغاتى ، الأصلية والمكتسبة ، بالفرنسية طبعاً ولكن أيضاً بلغتي الأم أى العامية المغربية والعربية الفصحى التى استرجعتها تدريجياً بمجهود شخصى (خصوصاً في سنوات العطلة السجنية) ولم لا بالإسبانية التى تعلمتها في الظروف نفسها لأننى معجب بهذه اللغة ومما كتب فيها . . كل لغة من هذه اللغات تفعل إذن في كتابتى ، ترويضاً وتقليداً بنسبتها الخاص وذاكرتها الثقافية وعقها الحضارى ، من هنا نستطيع أن نعتبر النص المنتج في هذه الحالة الخاصة نصاً متعدد الأبعاد اللغوية Texte polyglotte ولو أن صياغته تتم بلغة واحدة من تلك اللغات .

- من جهة أخرى ، أعتبر أن الكتابة بلغة أوفى لغة ، كيفما كانت تلك اللغة ، لا تتنج نصا متميزا إلا إذا استطاع الكاتب أن يبدع لغة الخاصة .

إن هذا الإنجاز هو الذي يسمح له بخوض المغامرة الإبداعية في اتجاه التطوير ، والإضافة . فالدقوس أو المعجم اللغوي (أي معجم) خارجا عن هذه المغامرة لا يتعدى أن يكون مقبرة كلمات وتعبير . والمبدع هو الذي يزرع الروح في كائنات هذه المقبرة ويحقق انبعاث الكلمات وإعادة تشكيل اللغة بوصفها أداة حية ، فاعلة ، قادرة على سبر أغوار الواقع وفتح آفاق الثقافة الخاصة على آفاق الثقافة الإنسانية .

إنني إذ ألح على هذه المسألة أود في الواقع التنبيه إلى خطر الانغلاق اللغوي الذي يتج في رأيي عن فهم قاصر وأحادي الجانب لقضية الهوية . فالهوية لا تقتصر على جانب أو مكون المعطيات الأصلية ، أي ما وضع فينا منذ ولادتنا ، وفي بيئة اجتماعية وثقافية محددة ، وفي مرحلة تاريخية معينة ، ما وضع فينا من أدوات تعبيرية وحساسية وخيلة وتقاليد وعادات وانتهايات . هذا المكون الأصل للهوية أساسي طبيعا ولا يمكن لأي إنسان أن يبنى هويته دون استيعابه واستحضاره الدائم . لكن الاكتفاء به والانغلاق عليه واعتباره كلية الهوية قد يؤدي إلى منزلقات التعصب والتطرف التي نعاني منها اليوم أشد معاناة . هذا السلوك يجب عنا مكونات أخرى للهوية الأصلية نفسها ويرفض التعدد الكامن فينا ، أضف إلى ذلك أن الهوية ليست معطى نهائيا لا يحتمل التطور والتلاصق والهزات التي تميد النظر فيه ، تغربله وتطف به نحو الاختفاء والتجديد . إن المكون الآخر للهوية الذي أريد تأكيد هـو ذلك الناتج عن سعينا الخاص ومسؤوليتنا الخاصة في اكتساب هويتنا الفردية والإنسانية . هذا المكون ليس قَدراً ولا يفرضه أحد علينا . فهو نابع من رغبتنا وجهدنا ، من حاجتنا الدائمة لتوسيع هذه الهوية نحو كل الآفاق الرحبة ، هو الذي يسمح لنا باكتشاف التعدد فينا واعتبار هذا التعدد منبع غنى وإبداعية وتسامح أيضا .

وبهذا الفهم المزدوج ، المضع لمسألة الهوية ، نستطيع أن نضع في عملها كل أنواع ومشارب الكتابة والإبداع والفكر التي يزرعها الحقل الثقافي المغربي ، فنبتهد بالتالي عن منطلق الإقصاء والمحاكسة ، هذا المنطلق الذي يضع النص المغربي مثلاً بين قوسين عوض أن يسمح بقرائنه الفعلية وكسب ما يقدمه لنا من تطوير لأدواتنا الجمالية وإغناء لرصيدنا الرمزي وكشف لعنق واقعنا النفسي والثقافي والاجتماعي .

لقد حاولت جاهدا في هذا الجزء الأول من عرضي أن أحفظ بريالة الجناش المطلوبة من المحاضر إن هو أراد أن يعرض بوضوح بعض الأفكار التي ستعتمد منطلقات للنقاش والحوار ، كما أتى - ونظرا لشبه القطيعة الثقافية التي نعاني منها والتي تجعل من الكاتب المغاربي نوعا من الإشاعة في وطنه عوض أن يكون كاتباً عتيقاً نقرأ كتاباته قراءة فعلية - نظرا لكل ذلك شعرت بضرورة تقديم نفسي وتجربتي الإبداعية بهدوء نسبي وأمل ذلك بموضوعية متواضعة .

لكنني وقد خلصت من هذه المهمة المحرجة ، أجد نفسي من جديد في خضم الحيرة نفسها التي انطلقت منها في البداية ، مطوقاً بالأسئلة في هذا النقص المظلم الذي أصبح له حجم الكون . أصارحكم بظلمات ويوجع

الكتابة الذى لا يطلق . وسط الانهيارات والفوضى الشاملة لا أستطيع إلا أن أكتب ، أكتب لكى لا أسقط بلورى فينهار ما تبقى من الحلم . أكتب وكأن الكتابة حَلَّت محل غريزة البقاء .

ليس من البديهي اليوم أن يتناول المرء الكلمة ، هكذا وكان ذلك شىء عادى ، طبيعى ، لا يكلف إلا الفكرة الواضحة والعبارة الملائمة والاستعداد لخوض التواصل والحوار ، ليس من البديهي اليوم أن يكتب المرء شعرا أو نثرا ، هكذا ، وكان الكتابة تخضع للشروط نفسها وتطرح على نفسها وعلى متلقيها الأسئلة نفسها ، التى ما فتئت تطرحها منذ البدايات . إن العبارة تضيق اليوم دون أن تتسع الرؤيا . فكيف للرؤيا أن تتكون ضمن عالم ينهار من حولنا وفى داخلنا ، كيف لها أن تتأسس على أرضية زلزالية تشهد انهيار قارات إنسانية بكاملها ، ذوبان أنطاب وجفاف منابع ، موت غابات وانقراض فصول ؟ كيف لها أن تتأجج فى حالات من الإشراق فى الوقت الذى تموت فيه الشمس ويحتضر الحب وتدنس اللغة .

وحى إذا افترضنا سعة ما للرؤيا ، فإنها إذا ما وجدت ، تحتاج إلى العبارة على ضيقها . لكن وضع العبارة اليوم لربما كان فى منتهى الحرج والحلل . إن الانهيارات التى نشهدها ما كانت لتحصل لولا أداة اللغة ، ذلك المعول الذى استعمل لإتلاف المبني والمعنى وهدم القيم وإعدام المقاييس والمبادئ : إن الكلمات التى حلت أنبل للمعانى وأقوى الرموز تم تحويرها وتدنيسها . ماذا أصبحت تعنى كلمات كالحرية والعدل والحق والصدق والإخاء والإيمان والمحبة وحتى كلمات الإنسان والبشرية . . . الخ ؟ كلها ، فى الأقوال الكريية التى تلتفظ بها لم تعد سوى مثالات ، فُرت منها الروح ، أو أسلحة فتاكة فى أيدي لصوفى اللغة وأولى أمر ما يسمى بالنظام العالمى الجديد وأشباههم الأقزام المحليين .

الأصعب هو هذا إذن : نحن أمام أداة مشوهة فاسدة ، وليس لنا إلا هذه الأداة لتابعة مهتنة الصعبة ، لا نستطيع اختراع نظام تواصل آخر للتخاطب ولا يمكن أن نكف عن استعمال أدواتنا الخاصة دون الإقرار بحتمية انقراضنا نحن كذلك بوصفنا حملة كلمة وحلم . محكوم علينا بأن نطهر اللغة من الجراثيم ، أن نعيد للكلمات جلورها وذكرياتها ، أن نذكرها بماركها العادلة ، أن نزرع فيها من جديد بذور العصيان والمغامرة ، أن نبث فيها نَفْسَ الإنسان ، أن نرد إليها أجنحتها وعمراتها الحسية والعقلية ، أن نحررها من زنانات الأسر ومراديب التيه ، من الأيدي الآتمة التى استعملتها كَلَّسَ ملفومة لاعتقال الأطفال . ليس لنا إلا هذه الأداة لإعادة البناء إن كنا قادرين على ذلك ، إعادة بناء المعنى والمخيلة ومن ثم العالم .

وهنا يجب أن نتوقف قليلا للتنبيه إلى أن الإرادة وحدها لا تكفى لذلك . إن هذه العملية ليست لغوية صرفاً ، ولو أن جزءاً منها يتم من خلال إعادة بناء اللغة وإرساء علاقة جديدة معها .

إننا ننسى أحياناً وتناسى دائماً أن اللغة (أية لغة) هى قبل كل شىء مؤسسة تفرض علينا فى البدايات فرضاً ، وأن هذه المؤسسة مؤطرة بالعوامل الموضوعية التى تهيكل أى مجتمع فى مرحلة ما من تطوره .

واللغة بدورها تعكس عكسا دقيقا مستوى تطور ذلك المجتمع على صعيد بنياته المادية والمعنوية . إن اللغة إذن مؤطرة بما هو سائد فى المجتمع كما أنها تعكس ذلك السائد . وعلى هذا الأساس ، فعلاقة الكاتب باللغة

لا يمكن أن تكون علاقة سلم وبيعة . إنها بالضرورة علاقة تناقض وصراع وحيلة وعنف أحيانا . وهذا الموقف لا يجوز للكاتب أن يتزحزح عنه حتى في المراحل التي يجد نفسه في موقع المدافع عن لغته المحاربة أو المهذبة من جراء عدوان خارجي . حتى في هذه الحالة ، فلاحتيا باللغة على أساس أنها جوهر الحرية وأداة مقاومة قد يفرد الكاتب إلى التخل عن البقطة في علاقته معها والصرامة في عملية الأخذ والعطاء معها .

المطلوب إذن ، وخصوصا في واقعنا اللغوي والثقافي العربي ، هو تداول هذه القضايا بكل جرأة متجاوزين بذلك الصدمة الاستعمارية والعقد التي خلفتها تلك الصدمة . المطلوب هو دمج التفكير حول اللغة بالتفكير حول مشروع التحرر والتجديد الثقافي ، انتهاء بمشروع للمجتمع البديل وشروط إرساء القواعد الديمقراطية فيه .

والدرس الذي أستخلصه من كل هذا ، هو أن حالة الضعف التي نجد أنفسنا فيها ، نحن الكتاب ، إزاء عملية تدنيس اللغة وتحويلها إلى أداة قهر وموت تمكس في العمق عزلتنا وغربتنا في مجتمعات محاصرة داخليا وخارجيا ، مجتمعات مفككة غير قادرة على صنع لغتها المستقلة فبالأحرى على صنع تاريخها المستقل .

لذا ، فإن مهمة إعادة بناء اللغة تتطلب من الكاتب إعادة بناء معنى العالم ، ولئن يتم له ذلك إلا إذا كان واهياً بأن أسئلة الكتابة هي أسئلة العالم . وعندما أقول العالم ، أنطلق من جزئته أي المجتمع الخاص ، لأصل إلى كليته ، أي المجتمع البشري .

لقد دخلنا الآن ، منذ أكثر من عقد من الزمان ، فيا أسميه بالنظام الثقافي العالمي الجديد . وهذا النظام قد سبق النظام السياسي العالمي الجديد ومهد له الطريق . لقد أحدث هذا النظام بدون شك تحولا رهيبا حل صعيد وظيفة الثقافة . فالمنتج الثقافي أصبح بضاعة تخضع لمنطق إنتاج واستهلاك كافة البضائع الأخرى . ويجب أن نعي أن هذا التحول لا يعني فقط الثقافة في البلدان الصناعية المتطورة بل يشمل تدريجيا كافة الثقافات . فبحكم ترابط الأسواق والهيمنة العالمية التي تمارسها بعض الدول ، فإن ثقافات العالم الثالث ، وبالتالي ثقافتنا ، مهذجة هي أيضا بالدمج والتسليح في هذا النظام العالمي الجديد بما يتبع من تحول في وظيفتها وأشكال تعابيرها وطريقة إيصالها . وللتدليل على ذلك ، يكفي أن نننّب ، في واقعنا العربي ، إلى ظاهرة شبه ثقافة البترو دولار ، وإلى ما أحدثته من تخريب على صعيد القيم الثقافية وتفسخ على صعيد سلوك المثقف العربي وتخدير على مستوى الوعي .

هذا الوضع لا يمكن في رأيي استيعابه بأدواتنا القديمة وتفكيكه اعتمادا على ثنائية المستعمر المستعمر ، الشمال المضطهد والجنوب المضطهد . إنه وضع يتطلب منا الارتقاء إلى النظرة الشمولية والجهد الفكري على مستوى كوني : ذلك أن هدف النظام العالمي الجديد هو هزم الفكر النقدي سواء أكان هذا الفكر يمارس في المركز أم في الهوامش ، في العالم الغربي أم في العالم الثالث ، في الشمال أم في الجنوب ، هدفه هو تهميش الإبداع المقاوم الذي يرفض الاستسلام لواقع السيطرة والامتثال وعقلية التفوق الحضاري . من ثم فإن مهمة الفكر النقدي والإبداع المقاوم ليست مهمة محلية فقط ، إنها مهمة كونية . ولربما كنا ، لأول مرة في عصرنا الحديث ، نجد أنفسنا في وضع لم يعد من الممكن فيه فصل الخاص عن العام ، المحل عن الكوني .

إن خطر النظام العالمى الجديد ، السياسى منه والثقافى ، ييم الفكر والمبدع أينما تواجد ، ومقاومته لن تتم إلا بالوعى الدقيق بوحدة الفكر البشرى ووحدة أسس الإبداع على المستوى البشرى أيضا .

ولربما كان هذا الشر المخلق هو خير فى آخر المطاف إذا نحن تناولناه من زاوية التحدى الذى يضعنا أمامها ، أقول إننا أصبحنا مطالبين ليس فقط بطرح وإعادة طرح الأسئلة الجوهرية التى تخص مجتمعاتنا ، بل أيضا بطرح الأسئلة التى تهم البشرية . وتحملنا الواعى هذه المسئولية قد يحدث تحولا هائلا فى مجرى الثقافة العربية والمغربية منها على الخصوص ، فيجعل منها إحدى البؤر التى ستحرر وتتجدد فيها الثقافة الإنسانية .

لا أدرى ، بعد هذا العرض الوجيز ، ما هى الصورة التى تكونت لديكم عن الرجل المائل أمامكم . لقد حرصت من جهتي على تكسير الرخام والقالب المتحجر لكى تكشفوا ربما ويكل بساطة إنسانا حيا وحرأ ، علمته الكتابة الشئ الكثير ، ومن ضمن هذا الكثير شئأ أساسيا ، وهو أن الإنسان يخلق نفسه باستمرار ، أى أنه قادر على الإسهام فى صنع قدره .

لقد ترددت كثيرا عندما شرعت فى تحضير هذه المداخلة حول الأسلوب الذى كان من الممكن أن أحاوركم به ، فأنما مبال أكثر فأكثر فى مثل هذه الحالات إلى التثبث باتمائى أو هوىي الشعرية ، حتى عندما يطلب منى أن أكون خطابا عن الشعر من خارجه . أو ليس من حقى أن أتحدث عما يحفى بلفح الخاصة ؟ لماذا يجب أن يخضع الشعر للغة الفكر عوض أن يتعلم الفكر من لغة الشعر ؟ لهذا فكرت فى البداية أن أصوغ مداخلتى على شكل خواطر شعرية . لكننى لم أذهب بعيدا فى ذلك . كل ما تبقى من هذه المحاولة بعض جمل سأختتم بها حديثى ، تهربأ ميديا من أية خلاصة ، تلك الجمل هى التالية :

- الكتابة ربما امتياز ، لكنه الامتياز الوحيد الذى لا يستغل فيه الإنسان إلا نفسه .
- أحيانا أشعر بالضيق ، بل بالذنب ، عندما يتقدم أحد منى ليهشئ .
- الشعوب السعيدة ليس لها شعر .
- إن كنت أكتب فلكى لا أزدري نفسى .



ثقافة السلطة وثقافة الهامش

عبد المنعم رمضان

مصر

واقعة

في التلفزيون ، وفي برنامج ثقافي يقدمه شاعر ، وفنور الإعلان عن تكوين جمعية للنقد الفني - هل كان اسمها هكذا ؟ - قام المذيع باستضافة الهيئة الإدارية للجمعية ؛ استضاف الرئيس ونائبه وأمينه الصندوق . أحد النائين الدكتور صلاح فضل تحدث عن بعض مهام هذه الجمعية ، قال : إنها تشبه هيئة الترشيد القياسي التابعة لوزارة الصناعة ، فالهيئة تختبر المنتج من حيث مطابقته للمواصفات ، والجمعية ستقوم بمهام مماثلة - أنا لا أنظر هذا ما قاله الدكتور - وضرب مثلاً بيدوسيناء الذين رفعوا قضية لأن مسلسلاً تلفزيونياً صوّره على غير حقيقتهم ، وتساءل كيف يستطيع القاضي أن يحكم في مثل هذه القضية ، إن الجمعية بمعارفها الإبداعية وبخبرتها الهائلة بمواصفات الفن هي التي تستطيع أن تفصل في النزاع ، ليس فقط ، ولكن الكراسات الفقيرة ، وروا الماستر والمطبوعات الأدبية التي ينشرها من يملك قدرًا من المال - من الذي سيبت في حقيقة انتسابها إلى الأدب أو عدم انتسابها ؟ إنها الجمعية .

- ١

الحبل الوهمي الذي يتدلّى من سماء حقيقة ، وينتهي عند طرفه القريب من الإنسان ، بحلقه على شكل دائرة ، واسعة ربما ضيقة ربما ، حسب السلطة التي فتلت الحبل ، وعلقته ، ولا أعني بالسلطة السلطة السياسية فقط ، هذا الحبل ينهيها الكاتب لإيلاج رأسه عبر حلقة القرية ، وحتى تصبح محطة حول العنق ، يفرح الكاتب

بحريته إذا كان عتقه نحيلاً أو كانت الحلقة واسعة ، مع الوقت يسمن عتق الكاتب ربما بفعل جاهل كبير احتشدت داخل أحباله الصورية ، فأغوته بتقليد نفسه ، وربما بفعل مخاوف ومصالح وظنون . وفي اللحظة التي يمتك فيها الحبل برقيقته قد يتذكر ما أهمله بداية ، هل فك الروابط بين خيوط الحبل وإضعاف قوته ليتمزق عند الاحتكاك ضرورة ، أم أن الرضوخ الكامل لما ادعى أنه الإطار الاجتماعي للمعرفة ضرورة أكبر ؟

واقعة

دخلت حجرة الدكتور إبراهيم حمادة رئيس تحرير مجلة « القاهرة » السابق . الحجرة بعيدة نسبياً عن صالة المحررين ، أمامها خلاه يضع السقاء في موضع قريب ، ضجيج الصالة لا يصل . كانت معي قصيدة بعنوان (الجهات الخمس لإبراهيم أصلان والمثارة لمهدي عامل وتعريفان) . في وجود مدير التحرير سلمت الدكتور « القصيدة ، قرأ العنوان على الغلاف ، توقفت مرتين ، وأوقفني قال لي : « العنوان طويل ، في المرة الثانية قال : من هما إبراهيم أصلان ومهدي عامل ليكونا عنوان قصيدة ؟ غير العنوان واجعله (الجهات الخمس) فقط ، لم يقرأ الدكتور القصيدة ، لم يقلب صفحة الغلاف ، اعتذرت ، سحبت القصيدة ، وانصرفت .

٢ -

الحبل يمتك بالرقبة ، هل يتذكر الكاتب أشياء أخرى ، لعله يعترف لنفسه أن حرية الكاتب لا يبد وأن تساويها كرامته . هل هذه العبارة معنى ؟ - وأن هذه الحرية لا يمكن أن تتحقق بمزج عن حريات كثيرة ، حرية الفكر والرأي والاعتقاد ، حرية التعبير عن أي منها . هل أنا كاتب هذا الكلام ؟ لا أظن ، إنه أنا ، وإنه كثير من غيري .

واقعة

قرأت أدونيس أوائل السبعينيات . كان الشعر المصري عر بؤزمة ، صلاح عبد الصبور يعاني من الشعر ، نقد الموت وهو شفرته السرية إلى نصوصه الأخيرة فسرق منها الارتعاش . لم يكن إلا إحجازي من جيل الرواد ، وعنفوي مطر وهو شاعر متأنح لجيل الرواد ، كان هناك أيضاً أمل دنقل ولكنه كان يذكرني بإحجازي بحسم أكبر وفنية أقل . ثم كان هناك عدد كبير من الشعراء يوجد في كل فترة بحكم الضرورة ، يكتبون قصائد صفراء ، مريضة ، ومستغنية لكل السلطات ، سلطة اللغة بالتعامل مع اللغة ليس نقدياً ، سلطة الاستمرار ، سلطة قصر النظر التي أوقفتهم على أعتاب صلاح عبد الصبور فقط ، حاولوا سرقة الحجازية ، ولما فشلوا اكتفوا بسرقة الألوان والفتور ، وبكوا على أنفسهم مظنة أنهم سيكون همّاً جماعياً فكانت رومانسياتهم باهتة ، كانت أواخر الستينيات فقيرة في الشعر المكتوب بالعربية المصرية ، وكان الإبداع المصري ينحفر في مجريين آخرين : القصيدة القصيرة وشعر العامية (الأبنودي وسيد حجاب) . لا أجرؤ على الحديث عن جيل ستينيات - باعتباره حركة - في الشعر . في هذه الآونة خرج عليّ أدونيس كقاطع طريق ، أفرغ جيبي من كل ما بها ، ولم يحشها بشيء ، تركني أجمع ثروقي ، وكانت طوائف من اليسار تتبيله ، وكانت أيضاً كل طوائف اليمين تتبيله . كان أدونيس موضوعاً دائماً بين هلالين ، الأصح بين نصفين مشقة . ولكن جيلنا كان يرتعش وهو يكفر بأفكار العمود الفقري

للأمة ، أفكار التوحيد ، الكل في واحد ، أفكار الديكتاتورية الطاعنة في السن ، والفتنة إذا تمكنت . مع أدونيس عرفنا أن الفن هو التفريق ، وأن الكتابة اختبار جدي لإمكانية الانسلاخ . أحببت أدونيس ، لم أعترف عليه إنساناً إلا بعد ذلك بمقدين تقريباً ، كان اللقاء الأول قبل إصدارنا - جماعة « أصوات » - لـ « الكتابة السوداء » ، لم أبدأ أن أشارك بقصيدة كما شارك زملائي ، ولكن فضلت أن أكتب « زيارة راقص باليه » ، فضلت الكتابة عن هذا اللقاء ، كثيرون ممن أحببتهم كتابا عرفتهم وتمت لوأنهم ظلوا مجهولين لي . مع أدونيس وقبل ذلك مع إبراهيم أصلان أحسست بالاعتراف وكأنه يملأ الصورة بلامع تضاعف الحب ، ولكن « زيارة راقص باليه » استوجبت لعنات الكثيرين ، بعضهم كتب لعناته في صحف ومجلات ، أحسست بغريان سود تنقر سقف فضائي الداخل ، تنهى إلى المخالفة التي ارتكبتها ، إلى عدم الانصياع لقمع ما ، وتنبهني وفي إصرار إلى حقيقة أن الحب مشبهو إلا للموت ، وأن الكراهية مشفوعة بالتقدير ، الحب عندهم شبكة مصالح ، والكراهية كأنها لا يمكن أن تكون شبكة مصالح . هذا الفهم نسب إلى حوارات مبدعينا ، يسأل السائل : بمن تأثرت ؟ يجيب المبدع التبت الشيطاني : قرأت كثيرين ولم تأثر بأحد ، فالتأثر عورة يجب إخفاؤها ، الحب فقط للموت ، قانون يسته الأحياء المقهورون .

- ٣ -

الحبل يمتد أكثر ، سيذكر الكاتب حريات أخرى ضالعه كحرية العمل ، والحريات السياسية ، وحرية نقد الفكر السائد ، وسيكشف أخيراً أن تحرره الفكري لا يمكن بحال من الأحوال أن يفصل عن تحرره المادي ، وأن العمل في سبيل أحدهما لا بد أن يساوقه عمل - يقوم به آخرون في الغالب - في سبيل الآخر وأن التجزئة والفصل غواية لا تختلف أضراسها عن غواية القمع .

واقعة

صلاح عبد الصبور قلم محمد سليمان ، عفيفي مطر قلم أحمد ريان وعبد المقصود عبد الكريم وآخرين ، أحمد حجازي قديمي في « روز اليوسف » عام ١٩٧٢ . بعدما سافر ليكتب أجمل دواوينه (كائنات ملكة الليل) ، خطب الفعل الشرعي كان موصولاً ، الذي انقطع أو كنا نسمي لقطعه هو خيط التقاليد الشعرية . كنا لا نريد أن نكونهم ، بيتنا وبينهم كان عساكر الدورية وموظفو إدارة الشعر يحملون صروح القمر في ليلة الثلاثين من الشهر العربي ، لم أصادف صلاح رئيساً لتحرير مجلة ولكن صالفت ، وربما كل جيل ولفترة طويلة ، الدكتور عبد القادر القط رئيس تحرير « إبداع » في إصدارها الأول . بدأنا على أوصاف سوء التفاهم ، واكتشفت فيما بعد الخطأ الفادح الذي وقعت فيه ، فالرجل لم يخف أبداً بوصلة تلوقه ولكنه لم يبدأ أبداً مسامه كمشرف على مجلة أمام كل جديد ، كانت حجرته - التي لا سماء فوقها والواقعة في عمق بقية الحبيرات - تمتلئ يوم الاثنين بمبدعين يستطيع الدكتور معهم أن ينظم ندوة أسبوعية ويعفوه تامة ، يقرأ الشاعر والقصاص ويجاوره بقية الحضور ويصدر النص معموراً بموافقة أكثر من شخص ، كان هذا الفضاء فضاء استثنائياً جرف الكثير من أشواك عدم الحوار التي كنا قد اعتدناها ، كانت هناك أحياناً سحبات تحجب الشمس ولا تمطر ، ذهبت بقصيدة « ثلاثية العاشق » ، وهي - كما هو واضح من اسمها - تتكون من مقاطع ثلاثة ، وكان المقطع الثالث نثرياً . لم يشأ الدكتور

أبدأ أن ينشره دون إشارة إلى أنه مقطع نثرى ، وكان هذا الجزء يضم أسماء أحبها : أفونيس ، أنسى الحاج ، سعدى يوسف ، أحمد طه ، قال لي الدكتور القط : « من هؤلاء بالنسبة للقارى ؟ إنهم في حاجة إلى حاشية تعريف ، لو أنهم إليوت أو باوند لسمحت بذلك » . وفوجئت عند النشر باستبعاد الأسماء والعبارة التي تشملهم ، وكانت في الجزء نفسه مفردة الجماع اعترض عليها بحجة الجماعات الدينية وما تمثله من طغيان قائلاً : « ثم إن المجلة ليست ديواناً ، افعل ما شئت في ديوانك » . وعندما دافعت عن جماعي بأنه موجود في باطن التراث الديني أيضاً ، قال : « لا أستطيع » ، وتحول الجماع وأصبح العشق ، ولعل الدكتور أدرك تناقضه الخاص بين ذائقته التي اكتملت في غير زماننا ، وبين ضرورة أن ترتبط المجلة بزمانها الذي هو زماننا ، ولعله حاول حل هذه الإشكالية باستحداث باب « تجارب » ، ومع ذلك لم يستطع هذا الباب أن يقبل قصيدة للشاعر فتحي عبد الله بعنوان « خديجة » ، والقصيدة تشغل حول امرأة تعشق وتجامع ، امرأة تحيا ، خاف الدكتور من ملاسات الاسم وحسب القصيدة ، لا بد أن هذا الرجل عانى منا ومعنا كثيراً ، فنحن لم نوقره بالقدر اللازم الذي يستحقه . زميل لنا من شعراء السبعينات أعطاه قصيدة وطلب أن تكون خارج « تجارب » ، نشرها القط في صدارة العدد ، وفي عدد تالٍ نشر رسالة تحمل اسماً لقارىء ما وتمتدح القصيدة ، بالرغم من أن هيئة التحرير كانت تهجس بأن الرسالة مرسلة من الشاعر نفسه ، بعدها فوجيء الدكتور بالشاعر إياه يهاجمه عل صفحات الوند باتهامات التخلف إياها والتي حيرت القط وجعلته يتساءل : « لماذا إذن أتى لنشر قصيدته ونحن على هذا الحال » ، ليبرالية القط كانت نافذة حتى العظام ، ولكن ذوقه - وهو ذوقه - صنع مساحة بيضاء واسعة بينه وبيننا .

٤ -

لا بد أن تشتمل ذكريات الكاتب حول علاقاته بدور النشر ، بالمجلات ، بالإذاعة ، بالتليفزيون ، بكافة المؤسسات ، ليتأكد من أن تحايلات السلطة عليه مسخته ، حولته إلى منتج سلعة وفقاً لقوانين عرضه وطلب السلطة ، بما فيها سلعة الحداثة وما بعد الحداثة عندما تنغل عن الإنسان وتنشغل بإبطال الدلالة ، وأن القدر الذي يستثمره من هذه السلعة يساوى القدر الذي يفقده من حريته . إن الكلام عن حرية الكتابة ينطوي على استعمار عارم بالأزمة ، وبذا يتوجب الكلام عن علاقة الكتابة بالقمع ، ويصبح السؤال الملح طوال عقود قرنا سؤالاً حول إمكانية ربط الكتابة بالسلطة ، حول إمكانية تطبيع العلاقات بين الثقافة والسلطة ، سلطة الثقافة - عندما - لا تنأى إلا إذا أصبحت جزءاً من السلطة السياسية ، لن نبحت الملل التي عشت في أشجار الحركة القومية البرجوازية ، ولكن ما يعيننا هو ذلك الخصام بين المثقفين وعموم البشر ، فبدلاً من أن تكون الكتابة وثيقة جمالية لزمانها ومكانها ، تصبغده وتجاوزها ، لا ترهبها سلطة اللغة في الكتب القديمة لأن معها لغة البشر في الدواوين والشوازع ، في الحوانيت والمقاهي ، ولا ترهبها دعوى التوحيد ، لأن معها كل ضماير التنوع . تحولت الكتابة - باستثناءات عديدة في ميدان الشعر - إلى فعل إرهابي ، ينتصل من خضوعه للسلطة فيها هو يعمل وسيطاً بينها وبين الكتلة العمياء. ولأن الأزمة ليست أزمة كتابة أو حرية كتابة ، بل أزمة مجتمع بأسره ، كان لا بد للسلطة أن تنشبت - بحماسة أيضاً - بكل ما يتيسر لها من آليات القمع ، وأن تروّض بعض الآليات الناعمة ، وضمن هذه الآليات تبرز آلة توجيه النشاط الثقافي لكي يكون أداة إعلامية . والنظر إلى مهرجاننا الأدبي يتبع لأبصارنا رؤية خط الثقافة - الإعلام السخن ، ويتبع أيضاً الانتباه إلى أن الربط بين الثقافة والإعلام يؤدي إلى وقوع الثقافة في فخ أجهزة الدولة الإيديولوجية بدلاً من انشغالها بالبحث عن كلماتها .

ولأن القمع قد بات أيضاً من أعماق الأرض ويكون مدتراً ، فقد أتى في صورة النفط ؛ أصبحت المؤسسات الثقافية الناشئة حول حقول النفط والقاعلة جداً ولمسافات بعيدة تقوم بدور النخاس الذي يشتري ثقافة العقم بأسعار غالية ، وأصبح المبدع عندنا يترجم القدرة على تقسيم نفسه إلى دواليب متعددة للعمل ، أحد الدواليب يعمل في الداخل وينتج روايات نضال وثورة تمج بأحلام الجياع ، وأحد الدواليب يعمل هناك في كتابة قصص أطفال أو روايات علمية ... إلخ إلخ .

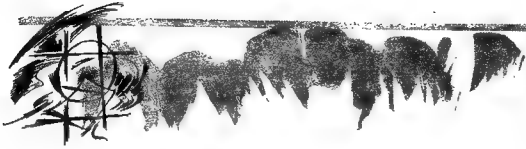
والآن تتضافر ثقافة العقم وثقافة الإعلام وآليات القمع وسراب الخريفات مع سقوط الكبار ، تتضافر جميعاً لتندس كثيرين من شعراء الجيل الأخير المشتبكين مع مؤسسات الداخل أو الخارج ، فيستفيدون تقاليد الجيل المدشوت من شعراء الستينيات ، ويصبحون كأنهم - حسب قول محمود درويش « عابرون في كلام عابر » ، والعوض على الله .

فصول

اقرأ في العدد القادم

● آفاق نقدية

- عن الحزن والحرية
- مصطفى ناصف
- محتوى الشكل
- سيد البحراوي



الشعر ملاذاً للروح

على جعفر العلاق

العراق

- ١

سأعترف ، أولاً ، أن صلتى بالشعر ، ومنذ البداية ، كانت مصدر عذاب دائم بالنسبة لي . كنت أتمو ، وثمة وهم جميل يرافقني ، ويلون نظري إلى الشعر والشعراء . ودغم عبث الأيام ، وبطشها ، فإنني مازلت أميناً على ذلك الوهم الساحل الحميم : أحشقه وأتشهاه وأرفض التنازل عنه ، تحت أي ظرف كان .

ما زالت ذاكرتي ، حتى هذه اللحظة الموحشة ، مبتلة بذلك الصباح الشتوي الذي كان يغمر طغولتي وجدران المدرسة وأشجارها بالبرد والللة والفضول . في تلك اللحظة فقط عرفت أن للقصيد قاتلاً من لحم وحنين وقدمين تلامسان الأرض . لقد صادف أن أحد معلمي المدرسة كان شاعراً ، وصادف أن أحد الطلبة كان يقرأ قصيدة له .

كانت تلك القصيدة تتأثر في ذلك الهواء الصباحي الطازج ، تبتل بأنفاس الطلبة ، وتلدغ قلبي بطريقة لليلة غامضة . قبل تلك اللحظة لم أكن أدرك ، أنا القادم إلى المدينة من قرية مرشوشة بالماء والأمس والحرقاة ، أن الشاعر يمكن أن يكون إنساناً كباقي البشر : يمشي ويأكل ويتأوه . كنت أظن أن الشعر لغة فوق إنسانية ، تبط من غيب ما ، وتصوغها جوقة من المجانين ، أو الملائكة ، ربما .

هكذا كانت نظري إلى القصيدة : كلام يعطل ، غامضاً ، من سباه مبتلة بالفضة أو امرأة تنبثق من جرح في الريح . وهكذا كانت نظري إلى الشاعر : إنسان أثير يصعب الإمساك به ، عصي على أن يكون عادياً . هل كان الأمر كذلك حقاً ؟ كان الشاعر ، بالنسبة لي ، إنساناً كرسه الطبيعة لهمة خارقة : أن ينطق الكون بالحلم ويملا اليأس بالرأفة .

وكان ثمة سؤال يشتمل رتيبه الرمادى فى العظم والروح : هل يمكن أن تتجاوز ، فى الشاعر نفسه ، الحلم والوشاية ؟ اللغة البهية والنوايا السوداء ؟ الأسى العظيم والدجل ؟ كرامة الروح والابتذال ؟

كانت هذه النظرة ، ولا تزال ، نسيج ذلك الوهم الذى يرافقه ورغم القطعان التشابهية من كتبه الشعر ، فإننى أرى أن الشاعر أعصى خلق الله على النفاق والمساومة . هل كنت أؤمن ، فى وقت مبكر ، أن الشاعر هو من ينطبق عليه وصف جوته لشيلر : شاعر حتى فى طريقة تعليم أطفاله ؟ ربما .

٢ -

إن إيمانى له نهاية له بأن الشعر قوة خفية أسرة ، تدفعنى إلى الاكتمال الصعب ، وأن القصيدة هى ذلك الملاذ الذى أشبهه ، دائماً ، من بقاياى النائحة لأحتفى به ، ثانية ، من القبح والحصار والتشتت . وكنت مديناً لهذا الإيمان الكاسح ، فقد كان يلدراً عنى الكثير من الأذى الذى حاول أن يحاصر قصائدى ، ويقمع نيرانها الجريحة . لم أكن أحضاً أبداً ، رغم تاريخ من الفقر الكريم والرحمة الهائلة ، بولائم الجن وقنمات السحرة . لم أحفل بالغبى الرخيص والشعراء اللذين كانوا ينحتون قصائدهم حسب الهجوم والمناسبات .

ثمة غيوم مفردة فى الروح كانت تحجب عنى ضجيجهم اللامع وغرورهم المغشوش . وحين كانت مبايعهم العابرة تزداد ارتفاعاً كانت نشوق لا حدود لها وأنا أفرغ من قصيدة جديدة أو مقالة مختلفة : صياد مقنون برائحة الطرائد الحرة ، ومهممة الموج . كنت أحس ، بعد كل مكسب أرضى لهم ، أنهم يزدادون إيفالاً فى التراب ، بينما ترتفع فى قصائدى ، هكذا أحس ، خفيفاً مشعاً ، اتكاثرت فى الريح مأخوذاً بخسائرى ومفتوناً بأسارى العظيم .

٣ -

فى فترة الستينيات كان ثمة جيل جديد ، فى كتابة القصيدة الحديثة ، قد بدأ نهوضه المضى . جيل فى النقد والرواية أيضاً . لم يولد هذا الجيل من رماد قديم ، بل نهض من رماد لا يزال حاراً ، رماد خلفته وراءها خيبات عديدة وانكسارات متكررة : فى السياسة والفكر والحياة .

لقد تناهت هذا الجيل إيديولوجيات متباينة ، ينهش بعضها بعضاً ، وتحاول كل منها أن تأخذ حصتها من شعرائه وكتابه ، وأن توزعهم على قبائل إيديولوجية . ومع أن بعض هؤلاء الشعراء كان موهوباً إلى حد واضح ، إلا أن البعض الآخر كان لا يتمتع بللموهبة ذاتها ، وهكذا وجد فزو المواهب الخافضة ، فى تلك الإيديولوجيات والنقد المكرس لخدمتها ، أجنحة يمكن أن تخلق بهم فى فضاءات وهمية وسملوات لا وجود حقيقياً لها .

و حين أخذت تلك الإيديولوجيات المتضاربة تشعل نار القرابين لشعرائها ، محبطة أسامهم وقصائدهم بالتامثم والرقى الفكرية المعلومة ، كنت من الشعراء الذين لم يلبثت النقد الإيديولوجى أو اللغوى إلى أنينهم

الصفاء . كان الضجيج يملو ، وثمة غبار يتكاثف ليحجب أجزاء هامة من المشهد الشعري آنذاك . ثمة أصوات شعرية صافية كانت ترش ، غالباً ، بالنسيان والنسيمة . أسماء كانت تسمى بشغف عميق لتأسيس منحى جمالي داخل يعتمد الرؤى يا بديلاً عن الموضوع ، والبوح عرضاً عن الباشرة . وهكذا كانت الإيديولوجيات ، في الوطن العربي ، تمارس نوعاً من الردع الجمالي والفكري ، وتضع أمام القصيدة الحديثة جدولاً من الوظائف والمهمات الإيديولوجية .

ليست الحدادة الشعرية ، بالنسبة للإيديولوجيا ، تجسداً فنياً وإيقاعاً الوقت لليد عن الكون والحياة . ولم يكن الشعر ، بالنسبة لها ، طريقة خاصة في القول أو انحرافاً بلعاً عما هو شائع وعلم في طرق التعبير عن الأشياء والبشر والمواقف . كانت ترى أن فهم الشعر ، على هذا النحو ، إفساد للغة وتحويل لها عن دورها التضي في خدمة للشائعات الإيديولوجية وحملها للجلجل . وهو إفساد ، بالنتيجة ، للمتلقي نفسه ، وهذا المتلقي الذي يرد له أن يجد في النص الشعري الحديث ما كان يحمله ، على مر العصور ، من تجسيد للأفكار المهيمنة .

كنا نكتب الشعر على ضوء مغاير هذه الوصفات : قصائد تشاكس الشائع وغيلة شديدة الطراوة . كانت دواويننا الأولى تجسداً لما كنا نصبر إليه من الحق نحلول أن يكون مختلفاً .

كان ديوان الأول (لا شيء يحدث .. لا أحد يموت) الصادر في ١٩٧٣ ، محاولة للتصير عن اقتناع باللغة لا حدود له ، ومحاولة للمعدة بما إلى بكارتها ، لتكون ، كما وصفها فوزي كرم ، أكثر براعة وأشد بدائية . وكان ذلك الديوان ، أيضاً ، جنوحاً إلى التعبير بالصورة بها جس موريل ملح . لقد حاولت أن أسمي ، منذ البداية ، إلى قصيدة مائية ، كثيفة ، ملحومة ، وإلى لغة خاصة لا تنسج للهلل والتضاميل والغناء الحماسي ، ولا تنحني تحت موضوعها بل تنشد ، هي ذاتها ، موضوعاً أو حالة أو متناً .

هكذا كانت محاولتنا ، بينما كان النقد في معظمه يتدفع بحمى الإيديولوجيات المتصاعدة ، محاولاً الإغلاء من وظيفة القصيدة أو دلالتها أو معناها . دون اعتبار ، في الغالب ، للجهد الجمالي والتركيب الذي يرتفع بها إلى مستوى النص الشعري للحكم .

كان على الشعر ، أو أدب الحدادة عموماً ، أن يكون وظيفة تفتحياً طبعاً . وكان عليه ، أيضاً ، أن لا يعول على أية قيمة ذاتية . بل يستمد تأثيره من أشياء تقع خارج النص : التبشير الإيديولوجي والتحرش الاجتماعي . ونحن لا نعتبر حركة الحدادة تعبيراً مباشراً عن الانسجام والتجانس والمطابقة فإنها ، بمنظور الإيديولوجيات السائدة ، تخريب للذائقة الجماعية واستهانة بمسئلتها . وهي ، أيضاً ، انحراف بالشعر عن وظيفته الموروثة : أن يسطر ، ويتقن ، ويقنع ، ويجسد .

لا قيمة ، إذن ، للنص الشعري في ذاته . بل في ما ينعكس فيه أو عليه : القصيدة مرآة لا جمال لآلها القضي . الماكر إلا بقدر ما تمكس من أشياء أو أفكار أو مواقف . ووسط مظاهر الإيديولوجيات وضجيجها العالي كانت تضيح أصوات شعرية متوهجة . لم يجد النقد الإيديولوجي لدينا تحقيقاً لطالبه فالشعر الذي تكتبه شجي ، قلق ، متسائل . لذلك انصرف هذا النقد إلى العناية بشعر من خط آخر ، هو في معظمه يطلق باليتين والبهجة المهرجانية والغرائس الموهومة .

ويدوافع مختلفة ، كان النقد التقليدي يضيئ من حرية القصيدة ويعمن في مطاردتها . لقد كان نقداً مشلولاً لا يستطيع الارتفاع إلى فضاء القصيدة أو الإسك بواطن الرفافة والجمال فيها . وهكذا غطى الإنشاد على القراءة والفضجة على التأمل ، والحناف على الأئين .

٤ -

جبلان الشعراء كنا ، نسعى إلى أفق هائل مبرح . نحن على أنفسنا ، ونعترف من تصدعاتها الباهرة مادة لقصائد لا تنسج للقرح الزائف أو المخاتلة . ونستزع من أجسادنا المهمومة ومن قلقنا الإنسان الضاح لفة لا تحون ولا ترائي .

ولدنا ، هكذا ، في عراء بانخ ، لا سند لنا ، إلا مجننا الوحيد : حزننا وقصائدنا الوارفة . عراء إلا من الأسى والطفولة ، دونما منصب ، أو ثروة ، أو قبيلة باطشة .

لذلك كله لم يكن لنيراننا الصافية أن تستدرج إليها قوافل النقد المحترفين وكتبة المدائح النقدية ، فهي نيران لا تخلف ورامعا إلا الحبر وأنين البنائع . للنقاد ، إذن ، أن يتجهوا وجهة أخرى ، لا تقودهم إلى الإيديولوجيا فقط ، بل إلى ذلك الكمين اللامع أيضاً : الامتيازات والمداينة والكذب المريح ، إن مقالة أو كتاباً ، في المبيع النقدي ، قد يفضي إلى موقع مرموق ، أو وجهة مفاجئة .

ولم تكن نار الشعر هي التي تشغل هذا النمط من النقد . إن ما يجلبهم ضوء الشاعر نفسه . وفي الغالب لم يكن ذلك الضوء نابعاً من داخل تصوموه الشعرية ، بل ينلج ، في أكثر الأحيان ، من خارج النص : من مكتب ، أو مسؤلية ، أو نفوذ .

وربما استطاع بعض هؤلاء الشعراء ، ويفعل نفوذ من نوع ما ، أن يؤثروا في تشكيل معايير القيم الأدبية وسلم المستويات : حيث يوزع الصمت أو النسيان على شعراء بعيثهم ، ويماد بناء ذاكرة أخرى للنقد لا تحتضن إلا أسماء معينة ، ولا تنسج إلا لقبائل من نمط خاص .

وشيثاً فشيئاً ، تقتصب الذاكرة النقدية العربية ، ويمتلحها نسيان متنع أو لثيم ، ويضيئ فضاء القصيدة وتؤسس ملاحظ ظلمة للحياة الثقافية والشعرية .

قد يبدو للشهد الشعري ، العرى ، لامعاً وصخباً ، لكنه لا يتمتع ، في الغالب ، إلا بعافية مصطنعة حيث يندب الدجل والغباء والنميمة الثقافية . وعندما تفرغ الحياة الإبداعية من فتريها الجياشة ، ويختار بعض المبدعين ، اضطراباً ، نصيبهم الشاق من الصمت أو الموت أو النسيان . يسارع كتبة المدائح النقدية ليجعلوا من تلك الحالة الطارئة وإقما موضوعاً ، ومن غياب الحرية ، في وطننا العرى ، قاترون يحكم الحياة ، والشعر ، والأخلاق . وهكذا يبتن من هذا الخلل أفق كالح يصبح فيه الشعر وجاعة أو مظلة أو امتياز . وتطفئ حرائق اللغة وتوقها الملبل إلى الحلم والحرية والمغفرة . ثم يتحول الكثير من الشعراء إلى قطعان مهمومة يحكمها الدهر والنفاق والتماثل ، وتتكرس ، في نفوس المبدعين ، طفولتهم ، وفرضهم الراقية .

يظل من الممكن القول أن شعرنا الحديث لم ينجز تماماً أحداثه الخاصة ؛ فهو بعبارة أدق ربما ، شعر يتوهم الحداثة التي لم تكن ، في حقيقتها ، إلا حداثة منقوصة إلى حد كبير ، أعنى حداثة لم تلمس منها ، غالباً ، إلا رغبتها المؤقتة ، غافلين عما يشتمل تحت هذه الرغبة من عصف ، أو حنين عميق .

وما كان لشعرنا العربي أن يكون حديثاً حداثة ناضجة . لأنه كان يسعى صوب أفق يكاد يكون منطقتاً ؛ فقد حالت بينه وبين ذلك الأفق جملة من الأعراف والروادع الذوقية والتراثية والفكرية . وقد اكتسبت تلك الروادع ، بسبب القدم وطول المعاشرة ، هيمنة كبرى على مجسات الذوق واتجاهات الوجدان العام لقرون طويلة . وكروست ، إضافة إلى ذلك ، عدداً من الثوابت الجمالية والتعبيرية التي بات من الصعب إلغاؤها أو الاستخفاف بسطوتها الخفية على القصيدة كتلبة وتلقياً .

لم تكن ، إذن ، تتحرك صوب حداثتنا الشعرية ، في الستينيات ، في فضاء طرى مفتوح . لم تكن ، بعبارة أخرى ، أحراراً تماماً . كان علينا أن نواجه التراث أولاً ؛ نحاوره أو نقاقله أو نسترضيه . والتراث ، هنا ، ليس الموروث من شحنة القول أو مضامينه فقط ، بل هو جماليات ذلك القول أيضاً ؛ عناصره البنائية والأسلوبية ، إيقاعاته ، ونظام التقفية المهيمن فيه .

كان من السهل ، كما أظن ، معاداة التراث أو استرضائه ، وهما الطريقتان اللتان سلكتهما ، بالجماهير متناقضين ، قصيدة النثر والقصيدة التقليدية . أما نحن ، فقد دعونا تراثنا لتحاوِرَنا : نستدرجه إلى نصوصنا الشعرية ، لا باعتباره حلية أو برهناً ، بل ليكون جزءاً من كل تعبيرى وبنائى جديد ، ليتخلل عن شماله السابقة بعد أن يتقن ضغوط هذا العصر ومطالبه . وليقول ، بعد ذلك ، ما لم يتعود على قوله .

كان علينا ، إذن ، أن نعتز في ذلك الحصار القديم على غيمة حرة ، أو فسحة للطراد الأخاذ . ولكن كيف يتحول ذلك القيد للدهم إلى فضاء أو نجمة أو غدير ؟

وكما حدث مع الجيل الذي سبقنا ، لم يكن انفلاتنا من سطوة التراث سهلاً ، كما أن حوارنا معه لم يكن عقيباً . لقد كان السياب ، رغم كشافته الوجدانية المنهجرة ، مأخوذاً بالوزن والقافية ، ومتشبهاً بها تشبه بحياته . كما أن أدونيس ، ورغم جسارة الشعرية ، ظل ، في قصائده الموزونة ، لصيقاً بنظام تقوى شديد الإحكام . وحتى البياتي ، شاعر النبرة اليومية في مراحل الأولى ، كان لإيقاعه بارزاً ، وكانت قوافيه ، حتى في قصائده المدورة ، حاضرة باستمرار .

لقد كان التراث ذا تأثير لا يمكن إغفاله في تشكيل القصيدة الحديثة التي كتبها جيلنا والأجيال التي سبقتنا والتي تلتنا أيضاً . إن التراث قوة كامنة في أقصى طبقة في النسيج الشعري للقصيدة : في ثناياها الخفية ، وفي ذلك الشجن التهجدى اللاذع .

إن شعرنا الحديث ، وبسبب من هذه الصلة بالتراث ، وثوابته الجسالية والوجدانية ، ظل ، وسيظل كما أرى ، شعراً يفصح دائماً عن مكون غنائى واثنيالى وجداني لا ينتهيان .

كان التراث ، إذن ، هو الهواء الذى يتوجب علينا الامتزاج به ، لا لنحل فيه ، بل لنخترقه ونخرج منه أشد تمثلاً لماضينا وأكثر اشتباكاً برماد هذا العصر وانكساراته . كان علينا ، بكلمات أخرى ، أن نتجاوز قوة القيد فيه ، لنحوّلها وتحوّلها إلى فضاء يمكن وحرية محتملة .

والتراث لم يكن الشرط الوحيد الذى يسبج حريتنا ويثلم من أطرافها . بل كانت ، هناك ، عناصر إضافية ساهمت في تحجيم حدثاتنا الشعرية والأدبية والحد من توترها وثرائها .

كان شعرنا ، في تفتح الحدادة العربية ، يجاهدون من أجل حدثاة شعرية حقة . كانوا يجفرون بأطافهم الباكية طريقاً صوب حدثاة شاملة : حدثاة الحياة وحدثاة التعبير عنها . وكان المأزق الكبير أن الحياة لم تكن تتقدم في اتجاه شرطها الإنسان وحدثاتها كما ينبغي ، بينما تتعرض طرق التعبير إلى محاولات عميقة لتحديثها وبث الحياة فيها .

الحياة توغل في طريقها ، عنيفة متجهمة ، وكنا نلاحقها بشباكنا الصغيرة دون أن نظفر منها إلا بالقليل ، سمكة شديدة الشراسة تسقط من شبك اللغة وأساليب الأداء دون أن يتبقى منها ، غالباً ، إلا الذكرى ورائحة البحر . كان الوصول إلى نار الحياة محرماً في أحيان كثيرة . ولم يكن أمام الشعر إلا أن يلهو عند الضواحي المهملة .

ويسبب من سطوة الأعراف الأدبية والسياسية والإيديولوجية ، كان هناك ما يقود الشاعر إلى خارج الحياة ، لا ليمارس جنونه الخلاقي بل ليكتفى بذاكرته وعزلة . ضغوط عدة أرادت للشعر أن يبقى بعيداً عن الحياة وأسوارها الوعرة المقلقة ، وأن يظل الشاعر العزى خارج السور منشغلاً بلغته : يعيد تشليحها وصقلها باستمرار لتتحول ، بين يديه ، إلى أوعية زنانة لامية .

لم تستطع القصيدة الحديثة ، بسبب تمحوالها الدائم في الضواحي الأتمة ، العثور على مواقع الكنوز المحرمة . فقد كانت الروادع الاجتماعية والدينية والإيديولوجية تتصافر ، تضامراً مريباً ، لتسد فضاء الحياة ، في معظم الأحيان ، أمام الشاعر ، لتتقمع ، فيه ، روح المغامرة وتفرغ نصوصه الحديثة من روافدها الهادرة التي تشدها إلى الحياة وجوهرها الجميل المحير .

هل كان مسموحاً ، على سبيل المثال ، أن يقترب النص الشعري من الجسد وأسواره المريكة ؟ لقد ظلت المرأة في معظم شعرنا الحديث وهماً أو عقدة أودكرى . نتحدث عن الحب ، في أحيان كثيرة ، بلغة الذاكرة لا جنون الخبرة ، فتجيء القصيدة ، صوراً ولغة وصياغات ، ملساء ، لها ملمس الصفيح المهمل ورويته

المزكوم . إن قصائد الحب العربية ، في الغالب ، تخلو من دم القلب وأرتبائه ومراثيه . التجريد لا الجسد ، والذكى لا النشوة المؤلة . وكأننا مطاردون برفقاء سافرين أو مضميرين ، في الروح والجسد ، بمنحون اثباتنا الصادق ويعيقون جنوننا الحار .

ولم يكن ، دائماً ، في استطاعة الشاعر الحديث أن يلامس جرة السياسة ، مكرها وكماثها ، بحرية وعقم . وبذلك افتقد شعرنا الحديث ، وأدبنا عامة ، ما في آداب العالم من كشف وقضائحية واستشهاد . لقد تراكم في لا وعى القصيدة ، وهيمن على ذاكرة الكتابة ، ميراث لا حدود له من الذعر والحيلة ، حتى صار لكل شاعر عربي صديقه اللود ؛ أعنى رقيه الخاص : ينبثق من خبرته الجارحة وينهض من ذاكرته المذعورة .

إن الشاعر العربي ، عاصماً بتاريخ من الردع لا ينسى ، لم يعد يستطيع الكتابة ببطمانينة ، أو الفوص إلى ذاته ليخترق من أنفها الوحش ما يجعله جزءاً من تجربة لغوية تشكيلية خاصة . كان هناك ، دائماً ، رقيب ما ، في الواقع أو الذاكرة ، يكمن له في مكان ما ليشير الرعب بين كلماته : يفتش بين أدغال اللغة عن رمز يشير الرية ، أو صورة تخلدش « أهبة » المحرمات .

أحياناً يكون لكل شاعر ، في هذه المناهة العربية ، خبروه الموكلون به ، ينسجهم من وهم أنسى من الواقع ، أو من واقع أشد غرابية من الخرافة . خبريون من ورق أو عضلات ، لا فرق ، ينطلقون وراء قصائد الشعراء وأخيلتهم : يشمون رائحة اللغة ، ويدعكون أزهارها الحزينة ، بحثاً عن فكرة متخفية أو طريدة ضامضة .

كما أن سلطة الفكر الدني ، في جنوحها المتطرف ، كانت تقطع الطريق ، أحياناً ، على تجربتنا الحديثة ، في الفكر أو الأدب ، فتحررها من ذلك القلق الفلسفي المشتعل ، الذي يضع كل شيء موضع الجدل والمساءلة والحوار المؤلم العميق . لقد صار معظم شعرنا العربي مثقلاً بيقين نهائي وثيرة مغلقة . ثمة صوت ينطلق ، أملى شاحباً في اتجاه واحد . لا خضرة مجنونة ولا قلق وجودياً محضاً . لغة لا تتسع للأسئلة ، أو الشك ، أو اليأس الكبير .

— ٨ —

ودغم تلك الروادع استطاع بعض شعرائنا أن يملكوا نبرتهم الحارة ولغتهم الصامحة إلى حد كبير ، غير أن ذلك لا يغير من الحقيقة الراهنة . إن شعرنا الحديث ، في معظمه يندفع أو يدفع به بعيداً عن نار التجربة الحقة ، بعيداً عن بحر الحياة القواررة بالجنس والحلم والقلق .

وهكذا وجدنا أنفسنا أمام شعرٍ ، غالباً ، يحاذا الحياة محروماً من غموض الجسد وجنونه ، ومن عصف القلق اللعس ، وما في السياسة من بطش ومداهنة . وبذلك كانت حدائنا الشعرية والأدبية حدائق ميتورة ، في مجملها ، تنلغ أو يدفع بها إلى خارج الحياة وتصدها الحقة ، وما يتصل بها من ازدهار وروحي وجسدي وميتافيزيقي .



العقل المقاوم

لغزى ليب

مصر

إن قضية حرية العقل كانت منذ الأزل القديم وسوف تظل حتى أبد الأبدن هي المحور الرئيسى الذى يركز عليه تقدم البشرية حضاريا .

إن حرية العقل تعنى إعماله فى مختلف المجالات الفكرية والسياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية ، دون قيود ، إلا ما يمليه ضمير الإنسان الواعى حقا بمصالح شعبه ، ليس بوصفه وحدة منفردة ، ولكن بوصفه وحدة من كل هو العقل الوطنى العام ، فى تفاعل موضوعى بنسب ، وإن كان هذا الشكل الكلى لا ينفى التميز الفردى ، وخصوصية كل فى ذاته .

وحرية العقل ، كما أعتقد ، تتجسد فى حرية الإرادة . إذ ما جلدوى أن يكون العقل حراً داخل سجن من صنعه . إن العقل لا يكون حراً ما لم يجسد هذه الحرية فى فعل إرادى ، فعل يقوم على حرية الاختيار تعبيراً وإنتهاءً .

إلا أن حرية العقل وحرية الفعل بالتبعية ، لا يمكن أن تتحقق بطريقة مشروعة ما لم تكن الحرية جوا يشيع فى نسيج المجتمع ، وليست مجرد كلمات ديكتورية تزركش حوافه ، مجرد شعارات تطفو على السطح تغطى مظهرها براقاً فى حين تمور الأعماق بغير ذلك تماماً .

حرية العقل والوصاية :

إن حرية العقل لا يجب أبداً أن تكون حكراً لمجموعة بذاتها ، مجموعة تغطى لنفسها حق الوصاية على الآخرين باسم الإيديولوجيا أو الدين أو كلمات رنانة ، طنانة ، مثل المصالح العليا للوطن ، فى حين أن للمعى فعلا هو المصالح العليا الذاتية . إن أمثال هؤلاء الأوصياء هم أنفسهم أسرى قيود فكرية أو عقائدية أو مصلحة

ضيقة ، تمسك بعقولهم كما يمسك الحذاء الضيق بالقدم فيوقف نموه . فالتطور والتجديد والنها لا يتأتى لطرف واحد أصم الأذنين ، لا يسمع غير نفسه ، ولا يفعل غير اجترار ما في داخله . إذ إن احتكاك العقول الحرة المتنوعة هو وحده القادر على إشعال شرارة الجديد ، أما فكر القوالب المسبقة فلا يقود إلا إلى التشوه والعقم مثل الانغلاق على زواج الأقارب من ذات الأصول . إن هؤلاء يعيشون في وهم خلقوه ثم صدقوه بأنهم رسل العناية الإلهية أو حراس الفكر والعقيدة . وهم بذلك قد حَجَبُوا على عقولهم قبل أن يمحجروا على عقول الآخرين ، والمحجور على العقل تحجير له .

وتصيب أمثال هؤلاء الأوصياء الدعشة إن استخدم الآخرين عقولهم . إنهم يرون فيهم شواذ ومرضى يتوجب عزهم في مكان أمين أو يترهم إن اقتضى الأمر . هم لا يرون في الاجتهاد أو الاختلاف إلا موقفا عدائيا منهم . إنهم لا يقبلون بأقل من « الالتزام بالمركز » أو « تمام بالأفندم » أو « السمع والطاعة » . ولن يتأتى لهم تحقيق ذلك إلا بالقهر وإشاعة الخوف ، حتى وإن أعلنوا أنهم يقارعون الحجة بالحجة والرأي بالرأي . إذ إن منهج المقارعة بالحجة والرأي يعني الحوار ، يعنى إعمال العقل ، فإن كانت العقول قد تحجرت ، فكيف لها أن تبحث حية ! وهنا تتحول المقارعة ، لا إلى تفنيد حجج المخالفين ، ولكن إلى إرهاب فكري ، وذلك بوضع المخالف ورؤيته في قالب موصوم اجتماعيا : الارتداد ، المراجعة ، الخيانة ، العملة ، الكفر والإلحاد ، الزندقة والمروق والقائمة طويلة . إن ذلك ليس بالحوار العقلاني الذي يسعى إلى التفهم والتفاهل . إنه حل تقيض ذلك ، يدع الخلاف جاتا ، مطلقا قتال بين دخان ، مهيا الرأي العام ، للمقارعة الحقيقية ، مقارعة الرأي بالشومة والسوط وأنياب الكلاب والزننازين والنفاق .

ترويض العقل :

إن هؤلاء الذين أعطوا لأنفسهم حق الوصاية على العقل البشري ، يتخذون من تجهلهم واستخدموا عقولهم كبشا ينهلون عليه بمقارعهم حتى يكون « حبرة وعقلة » لكل من تسول له نفسه أن يفعل مثل وتلك الفعلة . إنهم يعيشون من خلال هؤلاء ، وما يوقع بهم ، برسالة إلى عميل العقول الأخرى ، أن تلتزم « جادة الصواب » . فالعقل « حقا » هو من نظر إلى أسفل يتحسس موقع خطئه حتى لا يقع في المحذور ، وألا يرفع رأسه فيقع في حفرة . والحفرة كثيرة : تخشبية ، سجن ، ليمان ، معتقل ، منفى . إن « العقل » هو من سلم مقوده لكفيل يضمن له السلامة ، لقائد يجهد له الخطأ والصواب ، وليس عليه أن يجهد عقله في شيء . فهناك من يفكر نيابة عنه . العقل هو من سلم عقله ، وقد وضع دائما نصب عينيه شعار « السلامة » ، « أتج سعد فقد هلك سعيد » .

هكذا تبدأ عملية ترويض العقل البشري . أن يقبل كل مواطن بمخبر يبيع في جمجمته « حارسا أميناً على خطئه » . لقد طُوع العقل بتبنيته ، وغدا المواطن « صالحا » ، يسير إلى جوار الحافظ :

وتتروى ردود الفعل أمام مثل ذاك النهج . هنالك من لا تعصم قدراته أمام سيل إعلامي جارف ، يحتاج كل ما في طريقه « ليروى » الأفكار ، ويصبح كل العقول بصبيته ، ولا يترك مجالا أو فرصة لمقدرة أخرى أن تعمل فعلها . فيكون غسيل المخ وإعادة صياغة ليقيل بالتسليم ، لا بالامتناع ، بصحة ما على عليه . ويتحول مثل هذا العقل إلى جزء من آلة الحرت والبدار ، التي لا تلقي إلى الأرض إلا بنوع واحد من البلور .

وهناك من يتمسك بعقله ، إلا أنه لا يستطيع أن يبارى أو يجارى ، ولا يكون أممه من خرج إلا الحرب بعقله هجرة إلى الخارج مغتربا في غير وطنه ، أو إلى الداخل مغتربا في قلب وطنه ، لا علاقة له بما يجري حوله . إنه يحتفظ بعقله لذاته ، مجمدا حين تغير الظروف والأحوال .

وهناك من يجارى علنا ويرفض سرا ، فيها بين الخلفاء . ويصبح على العقل الذى يوجه مثل هذا السلوك أن يعمل فى اتجاهين متضادين متناقضين . وأن يمارس دوره فى كل حالة بصدق مقنع ، وإلا فلاجندوى أو عائد من هذا الشكل من المداواة . إلا أن هذه الممارسة تتحول مع الزمن إلى سلوك مكسب ، هو فى الواقع صورة من صور ازدواج الشخصية - إنها مؤيدة ومعارضة ، إنها مع وضد الشيء ذاته ، فى الوقت ذاته ، وتكون محصلتها الفعلية صفرا .

وهناك عقول لا تستطيع المجازاة أو المداواة أو الموائمة بالازدواجية ، أو هجرة أصحابها . وهى ترفض فى الوقت ذاته القبول بما يجري حولها ، كما أنها أصغر من أن تعلن عن هذا الرفض وهى فى حالة واحة . هنا يتخل العقل الواعى ليسمح للكان . إنه يحمى بالجنون ليعلم عما يراه فى حالة من اللاوعى ، أى فى حالة من عدم المسألة بالمقربة .

إن كل هذه الصور ، وغيرها ، لفهم العقل إنما هى مدمرة للإنسان . ويجتمع يحكم أمثال هؤلاء الأوصياء إنما مآله إلى الممار من الداخل بفعل السلبية وفقدان الاتجاه وفقدان الانتباه والاختراب . إنه يشدو عجمعا هشا لا يحتمل ، مهما كان زعيق قاذبه ، مجرد ضغطة من خارجة حتى يتهاوى وكأنه لم يكن . لقد هزموه قاذبه قبل أن يميزوه أعداءه .

العقل المقاوم :

إلا أن المجتمعات ، بوصفها حقيقة تاريخية ، لم تمت أبدا . كان هناك على الدوام من يرفع راية العقل للمقاوم . هناك من يعمل عقله ويظهر بهذا الإصمالم ويتحمل إرادتها تبعه ما يقول أو يفعل .

ويشكل هذا العقل ، باعتباره نموذجاً يمكن أن يحظى ، خطرا على الأوصياء يلزم إخماده أو إبادته . ولما كان العقل شيئا لا يمكن الإمساك به ، هنا تتجه أدوات المقاومة إلى صاحبه ، وما يتجسد فيه من كتب وأوراق تحتوي الفكر أو المعرفة . ومن هنا ارتباط المداواة للعقل بدماء شديد للورقة والقلم .

إن كل ما سبق ليس بالأمر المطروح للاهتمام ، بمعنى أنه لو حدث كذا فسيكون رد الفعل هكذا . إن الحقيقة المرة ، هى أن كل ذلك قد حدث بالفعل . حدث خارج بلادنا ، وحدث داخل بلادنا . ولما كان ما يمتنا مباشرة هو تجربتنا الخاصة ، كذلك إصمالمًا للقول الحكيم ، « إخرج القذى التى فى عينك قبل أن تخرج القذى التى فى عين أخيك » ، فلننا مستناول لمحات من تجربتنا ، حتى نقوم ما بنا ونعالج عللنا بأنفسنا .

إحدى البدايات :

ونرجع إلى واحدة من البدايات فى ذلك المسلسل الطويل . البداية نهاية عام ١٩٥٨ ، وإعلان يقول منلرا محذرا : فليضع كل على فمه قفلا من حديد ، وإلا والحقيقة أن هذه الجملة القصيرة ، تلخص بصورة بلغة فلسفة كاملة ، هى تلك التى تناولناها ولن نعيد تكرارها .

ولما كانت الدولة لا تمتلك هذا القدر من الأفعال - أي قتل لكل مواطن - فقد كان لزاماً على كل مواطن أن يوفر قفله بنفسه . و « إلا » . . . وإلا . . . تلك ، كانت بوابة الجحيم الذي تمتلكه الدولة بالفعل مفتاحه وأقفاله .

بداية البداية :

طرق متعجلة تدوى في الجمجمة تعلن أن زماناً قد ولى وزماناً قد بدأ .

تفتح الباب يديك لتوضع فيها الأصناف . لم تعد الدار دارك . كل ما فيها غداً مستباحا . ليس هنالك من حرمة لأي شيء . أنت عدو في وطنك . أخيراً وقعت في الأسر . كل شيء يقلب رأساً على عقب ، والحشيات تمزق . كل ذلك بحثاً عن ورقة . بحثاً عن الفكر والمعرفة . لقد غدا إصمالم العقل تهمة . إلا أن أحداً لا يطلعك على تهمة . انتهى مالك من حقوق المواطنة ، إن كانت هنالك ثمة حقوق . أنت الآن لا تمتلك من أمرك شيئاً . لقد تحولت من فاعل إلى مفعول به . عليك أن تضي ذلك ومنذ الآن .

استطرد مع الزمن :

دفع ضابط شاب يرتدى بزة سوداء رسمية ، عام ١٩٨٩ ، عندما قبض على للمرة الخامسة بأرواف الكتب فوق الأرض . قلت له ، ماذا تفعل ؟ إن هذه الكتب تحتوى أفكاراً ومعرفة . إنها عصارة عقول بشرية . لماذا تلقى بها هكذا ، حتى دون أن تقرأ عناوينها ؟ نظر إلى في دهشة . يبدو أنني مازلت أعتقد أن هذا البيت بيتي ! خطأ بهذا أنه فوق الكتب . وقف متصبها . نظر إلى متصبها . لا أدري لماذا اتابني الضحك . شر البلية ما يضحك . لقد غدا العقل تحت وطء الحذاء . لماذا سيكون عليه هذا الضابط الشاب عندما يخنو ضابطاً كهذا ؟ . ونحملك « الأيدي الآمنة » إلى « مكان أمين » ، إلى المجهول .

بوابة المجهول :

سجن بذاته هو سجن القلعة .

ومنذ اللحظة الأولى لا يتوقف العقل المقاوم عن العمل . جذران زنازين القلعة تحولت إلى سجل حافل بالرسم : صور الأغلال والسيارات وآلات العذاب وقطرات الدم ورسائل إلى الأهل والأصدقاء وخط السير منذ طرقات الفجر حتى مغادرة المكان والأسماء والعناوين والشعارات والأشعار وكلمات الدواع : وداعاً أمي ، وداعاً زوجتي ، وداعاً ابنتي .

نفس الضمير :

ويتم السحب من القلعة إلى التحقيق .

المحقق : هل لك آراء سياسية ؟

نعم .

المحقق : ما هي ؟

: هذا أمر لا يخصك .

المحقق

: كيف !؟

: أولا لا يجب لك بحكم الدستور ، أى دستور ، أن تسألنى عن رأى ، فهذا أمر يخصنى وحدى . ولا تستطيع قوة على الأرض أن تدبى لأنى رأيا . ثانيا : هذا المكان ، وسيادتك أيضا ، لستنا من وسائل التعرف على آراء المواطنين ، وإلا فإنتا أمام حدث جديد غير مسبوق من ديمقراطية الدولة واهتمامها بآراء رعاياها ، فتأسر بالقبض عليهم للتعرف بنفسها على ما فى ضمائرهم واحدا بعد الآخر . إن وسائل إبداء الرأى معروفة : مقالة فى جريدة . وهذا يقتضى حرية الصحافة . دراسة فى كتاب أو كتيب ، وهذا يقتضى حرية النشر . كلمة فى ندوة أو اجتماع عام . وهذا يقتضى حرية الاجتماع ، مطلب نقابى ، وهذا يقتضى حرية العمل النقابى . برنامج انتخابى وهذا يقتضى التصويت الإراضى فى انتخابات حرة . تلك هى وسائل إبداء الرأى . وسيادتك لست واحدا منها .

المحقق

: ما رأيك فى القومية العربية ؟

: لا إجابة .

المحقق

: ما رأيك فى الوحدة المصرية السورية ؟

: لا إجابة .

المحقق

: ما رأيك فى الاتحاد القومى ؟

: لا إجابة .

المحقق

: ما رأيك فى الاشتراكية الديمقراطية التعلوتية ؟

: لا إجابة .

وفى أحيان كثيرة كان يجرى التحقيق فى مبنى المباحث للعلمة ، أو تستغل هى بنفسها لتراقب التحقيق فى مبنى النيابة ، وتقوم بما يلزم أمامها ، تسهلا لمهمتها فى « استخلاص الآراء السياسية » . ليست هنالك تهمة محددة ، لكنه نبش وتفتيش فى ضمير « المتهم » وعقله ، لعله يؤفّق به ، فيُقنن لنفسه جريمة بعد القبض عليه . والعقل المقاوم هنا ، يرفض الضغوط المباشرة بالإهانة أو الاعتداء أو المحاولة الخبيثة للإحاطة به وتجرحه .

المحقق

: هل لديك أقوال أخرى ؟

: هل لديك تهمة توجهها إلى ؟

المحقق

: كلا .

: إذن ، أصدر أمرك بالإفراج عني .

المحقق

: أنا الذى أفرج عنك ! أنت على ذمة المباحث العلمة .

ويتمى التحقيق عاريا حتى من ورقة التوت .

العقل تحت الحصار :

وهكذا عودة إلى « الأيدى الأمانة » ، تتلقفه ، تمحله إلى أبلى درجات الجحيم .

معتقل العرب بالقيوم :

الترحيل من سجن القلعة إلى معتقل العرب سيناريو متقن تمام الإقناع : الإيقاظ المفاجيء في منتصف الليل . القيد في الحجلات . الحشر في الشاحنات . موكب العربات . سيارات الحراسة والتجسدة والإسعاف والمطافئ . زعيق الضباط ودقات نعال الجنود . الدخول إلى الصحناء في دجى الظلام . الغموض والإبهام . السواد الأصفر يمتد بلا نهاية . المعتقل في الفجر . الأسلاك الشائكة وأبراج الكشافات . البذاءة والإهانات والطمعات والركلات . الدخول إلى عتابر كالخفاثر .

السيناريو يستهدف فرض الشلل على العقل .

وفي الداخل يفاجئ العقل المقاوم بإجراءات الحصار

أنت منذ الآن بلا اسم . أنت رقم . مجرد رقم بين أرقام . لا تقل نحن ، قل أنا . لا تنادِ أحدا باسمه أولقبه ، قل بالمعتقل .

الصمت داخل العتابر . لا أحد يكلم أحدا . لا تتحدث وجارك . لا تنتقل من فوق غمرك . ولتأبئة ذلك ، تترك نوافذ العنبر مفتوحة ليلا نهارا ، صيفا شتاء ، وفرق البصامين من الحراس تتجسس جهرا وسرا ، ترصد ما يجري في العتابر . تسجل أرقاماً ، وفي الصباح مع إشراقة النور ، تبدأ خفايش الظلام في سحب الأرقام التي سجلها البصاميون إلى التأييب والفلكة .

والأرقام، هنا ، تقوى على تقاضة العشوائية ، وتلك مقصودة ، فهي تجعل في الصباح موعدا مع المول المجهول . كل معتقل يتوقع طويلا الليل ، سواء فعل ما يخالف أو لم يفعل ، أن يُسحب إلى التأييب والفلكة . إنه لا يفكر في شيء إلا ما يمكن أن يجل . هنا العقل يعيش محاصرا بين مفردات محددة : الشومة ، الفلكة والتأييب . إن هذا النهج يسمى للوصول بالمعتقلين إلى مجرد كائنات مدعورة ، ينتهي عقلها ، لتسكنها غرائزها ، وأساسا غريزة الخوف والإحساس الدائم بالخطر . فإن أضيف إلى كل ذلك قطع صلته كاملا بالخارج : لا زيارات ، لا خطابات ، لا كتب ولا صحف ولا مجلات ، لا إذاعة ، لا ورقة لا قلم . أي تمزيق صلته بالتمام بالخارج ، أسرة ومجتمع ، فيفقد كائنا ما ، متفردا ، يسهل الانفراد به . لقد أثبتت صلاته بماضيه وحاضره ، ولم يعد له من مستقبل خارج أسوار المعتقل ، إلا من خلال قبضة الإدارة القاصرة تسليا بعقله وإنهاء لإرادته .

تلك هي الخطة على الورق . وفي التطبيق أيضا ، إلا أنها تفعل ، كما هي العادة ، وجود العقل المقاوم كامنا في أعماق هؤلاء المقيدين الأجساد والأبدان .

وتكون الخطة المضادة ، ضرورة مواجهة التفرد وزرع الخوف . فالمعتقل الفرد المنعزل كالمعتقل الخائف الذي جبن ، لن يفكر إلا في كيفية النجاة منها كان الثمن . يجب أن يكون محور الخطة المضادة هو الصمود والتحدى والحفاظ على العقل فاعلا والإرادة متماسكة وذلك بـ :

«أولاً» : تأكيد الإحساس بأن كل معتقل إنما هو جزء من جماعة ، لا فرد في حد ذاته . وهذا التأكيد عمل بتحقيق حياة اجتماعية معيشية وفكرية وثقافية .

«ثانياً» : تعطيم قيود الحصار الداخلي بتحدى كل القيود ، وفرض الحركة والحديث ، أيما كانت المواقف .

- «ثالثاً» : تحطيم هبة المعتقل ، بتحرير وتحويل شخص الإدارة إلى رسوم كاريكاتيرية تثير السخرية لا الخوف والرهبة . واستخدام التكنة بوصفها أداة مصرية تستثير مقاومة العقل وتستنهضه .
- «رابعاً» : كسر فصل الداخل عن الخارج ، وتحطيم قيود الحصار ، وإبداع كل الأساليب لاجتيازه والحصول على الأخبار والورق والقلم والصحف أحياناً .
- «خامساً» : برامج تثقيفية : تاريخية ، سياسية ، اقتصادية ، اجتماعية ، فلسفية ، أدبية ، وذلك بالمحاضرات والندوات داخل العنابر . وتوفير أجهزة من المعتقلين للحماية والاتصال بين العنابر المختلفة لتبادل الآراء . كذلك إقامة الحفلات الغنائية وعرض أفلام سينمائية ومسرحيات على لسان رواية يحكونها بأدق التفاصيل أحياناً . كذلك حلقات نقاش أدبية لإبداعات المعتقلين : زجلا وشعرا ، قصة ورواية . كان البعض يمارس ذلك الإبداع لأول مرة . فالمعتقل المقاوم يشهد أدوانه ، كل أدوانه مغالوما متحديا ، يحشد حوله الكلمة والفعل كل الإرادات حتى تصل إلى صدام جماعي مع الإدارة ، تتمزق بعده خطة التصفية المغلية ، وبالتالي يتحطم المعتقل كله ، ويفقد دوره وما استهدف .

جسدك أو عقلك :

إلا أن تلك لم تكن غير حلقة ، ولم تكن نهاية المطاف . كان العزب رغم بشاعته مجرد مرحلة مناوشات واختبار قدرات . أما وقد هزمت تلك الحلقة ، فقد كانت التالية جاهزة معدة .

لقد قام عزب - القيم على التعذيب النفسى أساسا واستخدام التعذيب البدنى الفردى بما هو مكمل للتعذيب النفسى غرسا للخوف وإخضاعها للعقل .

ثم جاء أوردى أبو زعبل - وسجن المحاريق بالوحايات بالحلقة الثانية ، والتي تقوم على التعذيب النفسى والبدنى اليومي الجماعى ، شديد القسوة وخاصة فى أوردى أبو زعبل .

فيل لنا دوما «العقل السليم فى الجسم السليم» . وجاءت الحلقة الثانية لتستفيد عكسيا من هذه القاعدة . «العقل الممزق فى الجسد الممزق» . لتحطم الأجساد التى هى فى تناول الشومة والوسط وتكسير البازلت والأشغال الشاقة والتجويع والمرض ، وصولا إلى تحطيم العقل .

لم تعد المسألة خشية من ضرب أو تعذيب محتمل . لقد غدت واقعا يوميا ، يجرى طوال اليوم ويطلق الجميع . هنا تنفض ويقوة الخشية الدائمة من موت مباشر من جراء التعذيب أو غير المباشر بالتجويع والإهانة والمرض .

وتبدأ الحلقة الثانية «بالاستقبال» على باب الأوردى ، وتجريد «الضيف» القادم من كل ملابس ، وإكرامه «بالضرب والمهانة والتكيل إلى حد القتل» . وتقدم الأوردى خطوة إلى الأمام إذ لم يعد للمعتقل مجرد رقم يختلف من واحد إلى الآخر ، لقد غدا للجميع ولأبائهم لرسم واحد ، هو «كلب ابن كلب» .

وعندما يستقر المعتقل فى عنبره، فإن مراسيم ترويضه تمسك بيومه من بدايته حتى منتهاه الضرب والسباب والبذاءة تصاحب تفتيش الصباح ، إلى طابور الرياضة ، إلى الخروج إلى الجبل ، إلى العمل وفى عاجر البازلت إلى العودة من الجبل ، إلى استلام الجفراية ، إلى ما يسمى بالحمام وما يسمى بالعلاج . اليوم زاهر ، والحلقة أقرب إلى المقص . الداخل بين حديه يتسهى عند طرفه أشلاء ممزقة ، يدنا ونفسا . إنه الانتقام الرهيب من الجسد الذى تصدى حماية للعقل .

وتتصاعد أعمال التعذيب وتتنوع الابتكارات يوما بعد يوم ، حتى تنفوس في عقول المعتقلين قناعة بأن لا نهاية لما يحدث لهم ، ولا مخرج . والمقصود هنا وضع المعتقلين في حالة من الرعب والفرع المتصل واليأس التام .

كل ذلك في ظل عزلة كاملة عن الخارج لا أحد يسمع عنهم ، ولا هم يسمعون عما يجري في العالم خارجهم . وهم في قبضة إدارة متفقة ، يتسم غالبية ضباطها وحراسها بزعزعة سادية مرضية تستمتع بالتعذيب وتنتشى بالقتل . وتعيش متعة خاصة أقرب للشيق إن كان المتكل به من حلة لقب دكتور في أي فرع من فروع المعرفة . وهم يُجرون اختبارات للمدى الذي بلغه تطويع العقول ، بأن يفرض على المعتقلين المهتاب بحياة رئيس الجمهورية ومن يأبى ذلك يتعرض إلى تعذيب يصل حد الدفن حيا .

ولم يقف العقل المقاوم أمام تلك الهجمة البربرية مكتوف الذراعين . كان يحمل معه خبرة الفيم . وكان عليه أن ينتج من الأساليب ما يتلاءم والمرحلة الجديدة . كان المعتقلون في نفهم يقضون طوال اليوم معا في حظائر المعتقل ، وبالتالي ففسحة الوقت كبيرة ، والنهار يكتنهم من مراقبة الإدارة وحركتها ، وبالتالي الاستعداد لتغطية أعمالهم ، أما هنا فالنهار شقاء ، والليل هو الفترة اللازمة لإراحة الجسد استعدادا لليوم التالي . ومع ذلك ، لم يخلُ عنبر في الليل من مُقفين ومحاضرين ورواة وحكاكين ، والمعتقلون يستمعون يتابعون راقدن تحت البطاطين . وقد تصدى لهذه المسؤولية في شجاعة حقيقية المعتقلون في مختلف العنابر ، يجاضرون ويناقشون ويجادلون من « كانت » و « هيجل » و « ماركس » إلى « الغفاري » و « ابن خلدون » و « الأفغان » . واعتبر يوم الجمعة ، وهو يوم « الراحة » ، يوم نشاط ثقافي حافل ، تهنيدا لحبوية العقل وتزويد الإنسان بما يحافظ على إنسانيته . كان يوم الجمعة هو يوم الصحافة الناطقة ، حيث يصدر كل عنبر مجلته على الهواء تحفل بكل الموضوعات بما فيها النصائح الطبية والكاريكاتير والفكاهات . وتنعقد النوادي للمخطفة في المساء : « نادي الرواية » ، « نادي القصة » ، « نادي السينما » ، حيث يستمع المعتقلون إلى الروايات النصائية وأشعار الزملاء وإبداعاتهم . كذا الاحتفال بالمناسبات والأعياد الوطنية والدينية والإنشاد والغناء ، مما يعرضهم في الصباح لجرعة من التنكيل مضاعفة . إلا أن الأجساد كانت تتحمل تلك الضربة القادحة دفعا عن العقل وحفاظا عليه ، حياً فعلا .

كان في وسع الإدارة أن تعرض التعذيب على الأجساد ، إلا أن للمعتقلين كان في وسعهم تزويد العقول بوافر الزاد . ولقد ثبت بالفعل أن من كانت معنوياته عالية كان أقل عرضة للمرض ، وهنا كان يرد العقل للجسد عطاءه .

وسقط سهدي عطية شهيدا في « استقبال » حافل عند بوابة الأوردي ، ليتجمع كل الغضب في وقفة رجل واحد في وجه الإدارة ، ويتهالى الأوردي ويبدأ انتيار للرحلة الثانية من تصفية العقل البشري .

في الوقت ذاته الذي بدأ فيه الأوردي تقريبا ، بدأت نفس المرحلة في منى المحاريق بالوحدات . وكانت مقدمتها وصول فرقة خاصة إلى السجن لتجمع كل الكتب واللوحات والأعمال الفنية والأدوات لتشعل فيها حريقا هائلا ، إعلاتا عما هوأت . كان المنفى حتى تلك اللحظة قاصرا على السجناء السياسيين وبعض الجنائين فقط . ثم جاء المعتقلون « ليحتضى » بهم في يوم حافل بالشوم وقحف النخيل والجريد ، وهم هزايبا ، ليتحولوا إلى كتل زرقاء دامية .

هنا ، كما في أوردي أبو زعل ، كانت اللحظة نفسها بمفرداتها نفسها ، وإن كانت ظروف المعتقلين في المحاريق أفضل بكثير من الأوردي . ولذا كانت أدوات العقل المقاوم أفضل أيضا .

هنا ، كما في الأوردي، كان على المعتقل أن يسلم بواحد من اثنين : إما جسده أو عقله . إن أراد الإبقاء على عقله - أى تفكيره ومعتقد - فلا بد لجسده أن يدفع الثمن حتى الموت ، وإن أراد الإبقاء على جسده ، أى حياته ، فعليه أن يسلم بعقله ميتاً . وكلا الحالين يقود ، في الحقيقة إلى قتل العقل : إما ملحقا بجسد ميت ، وإما ميتا بجسد حي .

كانت الأشغال الشاقة تجرى في مراعى الكتبان الرملية ، حيث يجرح المعتقلون الشوك تحت فوهات الرشاشات ، في حين ترح تحت أقدامهم المقارب والحيات وبدأ العقل المقاوم عمله منذ اللحظة الأولى . يجب الإبقاء على الجسد والعقل معاً .

كانت المنطقة التي يجري حرقها لميتة بالحفر والهوات . ويمرور الوقت وفي خلفة من الحراس نجح المعتقلون في إعدادها كملاجىء يلوذون بها من جحيم الشمس . ويمرور الوقت أيضا تحولت تلك الحفر والهوات إلى نواد ومتدليات ، أطلقت عليها أسماء دور السينما والمسارح المعروفة . وانتشر عدد من المعتقلين فيها يقصون على الآخرين ملاحم البطولة والتضحية : روايات أو أفلام أو أشعار أو مسرحيات ، قروها أو شاعدها أو ترجموها أو هم أنفسهم أصحابها ومبدعيها . ولما كانت متدليات الفجوات لا تستطع أن تضم الكثيرين خشية تنبه الحراس ، لذا نظمت عملية مرور هؤلاء الرواة والحكاكين والمبدعين على الزنازين ليستكمل أثناء المساء ما افتقد أثناء النهار ، رغم ما في ذلك من مغامرة ومخاطرة ، إذ إن تسكين الزنازين كان عبداً بالأسماء .

ولما كان تداول الرواة نهاراً وليلاً أمراً مرهقاً ، فقد بدأ التفكير الجدي في ضرورة توفير الورق والأقلام والكتب على اختلاف نوعها .

كان ذلك يستلزم جهازاً للاتصال بخارج المعتقل على أعلى درجة من السرية ، كما كان يستدعي مخاضاً جديداً لا تطالها أيدي التفتيش اليومي داخل المعتقل . بدأ العقل المقاوم يعد ترسانة تحمي زاده وغذاه .

وتصل الكتب من الخارج تباعاً . كتب في جميع نواحي المعرفة الإنسانية والعديد من الأعمال الأدبية المصرية والأجنبية ، المحلية والعالمية والصحف والمجلات ، بل وأجهزة الترانسسيتور أيضا ومعها الأخبار والتحليلات .

بدأ الأوردي بعد استشهاده شهدي يفلق أبوابه ويُرسل من فيه إلى منفي المحاريق . كذا كان نزلاء سجن القناطر - رجال من السياسيين بمحاکمون : من يصدر ضده حكم يرسل إلى المحاريق مسجوناً ، ومن يحكم له بالبراءة يرسل أيضا إلى المحاريق معتقلاً . وهكذا تحول هذا المنفى إلى عِزْن كبير للسياسيين .

وكانت كل الإمكانيات المتاحة للنقاش السياسي أو التحقيف النظري والفكري ، ولإعمال العقل في كل المنأى ، حتى تلك اللحظة ، مجرد إمكانيات عرفية ، لا تعترف بها الإدارة رسمياً ، أو تتجاهل معرفتها بها تفادياً للصدام . إلا أن بقاءها واستمرارها وتطورها كان مرهقاً بنوعية الإدارة ومدى مرونتها أو عقمها . وكان لابد من خوض معركة لإلغاء السخرة والعمل الإجباري في الصحراء ، لدخول الكتب والصحف والمجلات والورق والأقلام ، لتبادل الخطابات مع الأهل ، وحققهم في الزيارة ، لفتح الزنازين والعناير ، لوقف كل أعمال المهانة المفروضة والمتبعة حينذاك في ملابس المعتقلين والأقدام العارية ، لتوفير التغذية والعلاج . . . إلخ .

وخاض المعتقلون ، وهم مئات ، معركة إضراب عن الطعام ، أقرب إلى الأسطورة ، إذ لم يحدث مثلهما من قبل أو من بعد في سجون مصر ومعتقلاتها . وانتهت المعركة بالإجهاز على الحلقة الثانية من خطة تصفية العقل والجسد . تصدى البدن متحديا الموت حماية للعقل . وقُبرت تلك المرحلة في رمال الواحات .

محرقة الضمير :

إلا أن « الأيدي الآمنة » لم تكن قد فرغت حقيبتها بعد . بدأت حلقة ثالثة من محاولات الإجهاز على عقل الإنسان . مرحلة شعارها : من شاء أن يخرج فالباب مفتوح ، وجواز المرور ورقة وقلم (وهنا يُعترف ، لأول مرة ، بالورقة والقلم) . وعلى الورقة يخط صاحب القلم استنكارا بكل ما اعتقد سابقا ، وتعهدا بأن يكف عن أعمال العقل لاحقا . ومن شاء أن يبقى فليبق ، دون تنكيل أو مهانة ، لكنه سيظل هنالك حتى يتحلل حيا وتأكله الرمال .

كان على العقل المقاوم أن يواجه معركة من أشرس المعارك . لقد توقف القهر الخارجي المباشر ، مما كان يحفز المقاومة . وأصبح الصراع في جوهره الآن صراعا مع الذات ، صراعا مع الفراغ ، وسؤال الأ يطرح نفسه : وماذا بعد ؟ ما جدوى قضاء العمر خلف القضبان ؟ ما جدوى العقل في تيه الكتبان ؟ ما جدوى أن تفكر وتعمل عقلك ، وأنت معزول عما يجب أن تكون جزءا لا يتجزأ منه ، البشر ، الناس ، الأهل والأسرة ؟ هنا يبدأ التآكل من الداخل .

وتفتح أبواب المحاريق في دفعات تُرحل إلى حزب - الفيوم والقلمعة في دورة معاكسة ، بهدف الانفراد ومحاولة تركيعها . العزب غدا قلب الإحصار حيث المصرة ومحرقة العقل والضمير . وتسقط أوراق ذبلة وجفت وتآكلت وصلابها . تفردت فانسحقت تبحث عن مخرج . إنها حصاد الحطة بحلفتها الأولى والثانية وتبشير الثالثة ، وإن كان الحصاد هزيلا وهزيلا للغاية . لكنه حدث . فالمعتقلون بشر ، تمزق لديهم ذلك الرباط الرقيق الدقيق بين القدرة والإرادة ، بين الجسد والعقل ، وهنت القدرة وتغزقت الإرادة . وتأتى القلمعة بعد العزب . مدارس لغسيل المخ ، لكنس تلك الأوراق التي جفت وسقطت . هنا أساتذة في إنهاء الإنسان بوصفه طاقة أخذ وعطاء ، وطاقة متفاعلة ، وتحويله إلى مجرد متلق مستسلم خانع . غدا العقل خصيما . أى نصر هذا الذى يحققه الإنسان عندما يهزم بالقهر عقل إنسان آخر ويفنيه ؟ .

إلا أن العقل المقاوم لم يقف ساكنا . ونزل الشاعر إلى الساحة .

اركع للورقة

اغرس قلمك

في عيني طفلك واكتب ما أمرك

أن تكتب من ذبحك

بالقلم على عتبة بيتك .

العقل المقاوم يتحدى :

وبدأت معركة . اتخذ العقل موقف التحدى . استراح البدن ، إلى حد ما ، وانتصب العقل مقاتلا . يجب أن يُخلق في موات الصحراء مجتمعا كاملا يفيض بالحياة والحيوية . العقل يحيل ما حوله إلى حياة طبيعية ، إلى

إقامة دائمة لا ترهبه ولا تثير أشجانه . العقل هنا ليس عقل أفراد يدافع عن بقاء أفراد ، لكنه عقل أمة يدافع عن حرية الأعمال والفعل . وهو إن سقط فقد سقطت أشياء كثيرة .

وكان للمعركة أكثر من محور .

كان هناك محور حماية الجسد . استصلحت أرض الشوك والحيات إراديا ، لتنتج من الخضرما يكفى التزلاء جميعا والإدارة . تحولت الكثبان القاحلة إلى خضرة يانعة بنيت في قلبها استراحة على النمط المغربي . أعد حوض للسباحة ، ونظام للمرى والصرف والتسميد وتوزيع المنتج . غدا الخروج إلى المزرعة نزهة ، وليس سخرة ، يسمى إليها من يشاء ، وأقيمت الحدائق الغناء بين المناظر لتردهر بالورود والزهور والرياحين ولتجمل بالتماثيل .

وقام المحور الثاني على حماية العقل من التفرغ . نشطت حركة هائلة للترجمة الأدبية ولتختلف العلوم وللتأليف الأدبي قصة ورواية ، مسرحية وشعرا وزجلا . وأصبحت كل تلك الأعمال مترجمة أو مؤلفة مدار حوار ونقاش ونقد فيما يعقد لها من ندوات .

وأقيم مسرح كامل حقيقي في قلب السجن صممه وبناه المعتقلون والمسجونون السياسيون . وحول المسرح النقت نخبة ، ربما كانت غالبيتها تمارس هذا العمل لأول مرة ، من كتاب المسرح والمخرجين والعاملين بالديكور والمكياج والإضاءة . وغدا المسرح بكل مكوناته معملا ومدرسة لمن هم في داخل الجدران ، وهزارا لمن هم في خارج الجدران .

كما كان هنالك خيال الظل والأراجوز ومسرح العرائس .

ويزغ موسيقيون ومغنون وجماعات للموسيقى العربية والكلاسيكية .

وأقيمت أتيليهات للفنون التشكيلية ، النحت والرسم وأعمال الجبس . وأقيمت المعارض الفنية لباني زوارها من الواحات يتفرجون ويشترون .

وفي إيجاز ، حوّل العقل المقاوم المقاتل منفي المحاربين إلى نموذج بشري حضاري . يأتيه حتى كبار رجال الدولة في الواحات ليتنسموا في هذا ألته نسمة من تدفق العقل البشري .

كانت هنالك أيضا الصحافة الأسبوعية المنطوقة على الهواء ، تحمل الأخبار والتحليلات ، ووكالة أنباء يومية .

وهنالك المناقشات السياسية والإيديولوجية والتي تكاد تكون يومية ، تحاول متابعة ما يجري داخل مصر والعالم العربي والعالم كله .

وأنشئت جامعة شعبية ، جامعة مفتوحة ، هي حدث ثقافي في ذاته ، أقيمت على غطر رواقات الأهر ، وكل واحد من الأساتذة يقوم بتدريس موضوع تخصصه ، في مختلف علوم المعرفة ، بطريقة مبسطة ، في حجرة زنازة ، يتوجه إليه من شاء التلقى والنقاش والجدل .

كذلك مدارس لمختلف اللغات : العربية ، الإنجليزية ، الفرنسية ، الروسية ، والإيطالية .

ومدارس لمحو الأمية ، وغالبية طلابها من المساجين الجنائين وجنود الحراسة السجانة ، وذاعت شهرتها حتى إن السجانة من سجون أخرى كانوا يطلبون نقلهم إلى الواحات لمحو أميتهم حتى يمكن أن يحصلوا على الترقية .

العقل المقاوم سحق إيقاظ الوحش داخل الإنسان كي ينشب أطافره في جسد أخيه الإنسان وسيلة للترقى ،
لتحل المعرفة مكان ذلك وسيلة للترقية .

المعمل العقل الجماعي يشارك فيه الجميع ، يعطون ويتلقون . إنه يزدهر بدلا من أن يتحلل ، يبدع بدلا
من أن يصيبه الشلل والجلد . يغدو ولودا خصبا مخصبا . يهاجم بدلا من الدفاع .

والصحراء بدلا من أن تنال من هؤلاء الرجال ، وقفت معهم وإلى جانبهم . غدت أحن عليهم من « أخوة
هم في الإنسانية » . وهى بدلا من أن تأكلهم قدمت لهم ما يأكلون .

وتهاوت قوائم الحلقة الثالثة والأخيرة من خطة الإجهاز على العقل ، والتهمتها الرمال ، وديست أوراق
الاستكثار تحت الأقدام المخرج عنها تهف وتتشدد .
وانتصر العقل المقاوم .





الكاتب والحرية

لطيفة الزيات

مصر

أتوقف لأحدد مفهومى النظرى للحرية ، حريتى . يبدو لى من الغريب أنى لم أحاول أن أعرف هذا المفهوم نظرياً من قبل . هل أشتى الممارسة عن التنظير ، وأنا أعيش حريتى كثيراً ، وانفذاً حريتى كثيراً ؛ وقد كان لى ولاشك من زمن طويل مفهومى للحرية الذى صدرت عنه فى حياتى ووجه مواقفى وأفعالى ، وانعكس فى أعمالى الإبداعية ، وإن لم أبلوره نظرياً فى كلمات . ويبقى السؤال عن ماهية الحرية الشخصية قائماً .

يربط الوجوديون ما بين الفعل الإنسانى والحرية . والفرد يكون حراً فحسب عندما يفعل ، ماظن محتضناً فعله الوجودى الحر فى اعتداده ، بماوساً للحرية فى أن يفعل من جديد ، وأن يكون حراً من جديد مع كل فعل حر جديد . ويبقى الفرد بالنسبة للوجوديين هو مصدر القيمة الوحيد لفعله ، أياً كانت نوعية هذا الفعل ، والإطار المرجعى الذى يتم من خلاله تقييم هذا الفعل ، بل يستمد هذا الفعل أهميته من حيث يعارض المصادر الأخلاقية والأطر الأخلاقية السائدة ، ومن حيث يعمل لإرادة الفرد من حيث هو فرد شديد التميز ، فى انقسام عما هو سائد فى المجتمع الذى يعيش فيه .

ولا يعم فى شىء أن يرتبط الفعل الوجودى بالفعل ، فى إطار يبنى الشخصية ، ولا أن يرتبط الفعل بالفعل فى سياق مجتمعى هادف ، فمفهوم الشخصية عند الوجوديين مفهوم مزيف لخدمة أغراض الطبقة السائدة ، ولا وجود له فى الواقع . ومفهوم الشخصية سجن على كل الفرد بهدف تركيز الأوضاع السائدة فى مجتمع من المجتمعات . والمهم أن يصدر الإنسان عن فعل حر بمكتمل إرادته الحرة ، سواء أكان هذا الفعل هادفاً أم لم يكن . ولأن الإنسان ليس مسجوناً ، وفقاً للوجوديين ، فى أسار شخصية تحددها النشأة والتفاعل مع الواقع ، ويشوبها ما هو سلبى ، ويميزها ما هو إيجابى ، فهو يستطيع أن يعاود الفعل دائماً فى حرية . وأن يمارس حريته من جديد مع كل فعل حر .

والمفهوم الوجودى يصلح مدخلا لتعريف مفهومى الحرية ، وإن اختلفت مع النتائج المترتبة وجوديا على هذا المدخل . والفعل والحرية الفردية صنوان لا ينفصلان حقا ، ولكن في سياق آخر غير السياق الذى يدرجها فيه الوجوديون . أنا حين أفضل لا أفعل في فراغ ، ولا أصدر عن فراغ ، أنا أفعل في واقع اجتماعى تاريخى ، محكوم بجذلية الوحدة والصراع ، ما بين ثنائية الضرورة من جانب ، والحرية من جانب آخر . وهذا الواقع الاجتماعى الذى أفعل في ظله محكوم بالآلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والسلوكية والأخلاقية والعادات والتقاليد ، وما إلى ذلك من ضرورات . وهذا الواقع الاجتماعى التاريخى ، يملك أن يسلبنى القدرة على الفعل الحر ، بالوعد والوعيد ، بالسجن والتشريد ، بالحرمان من العمل وبالتالى من لقمة الخبز الضرورية لعيشى ، وما إلى ذلك من آلاف الوسائل المحسوسة وغير المحسوسة التى قد تؤثر في فعل الحر ، وتحد قدره ، وتقمع فعله . وهذا الواقع الذى ينأت أن أتفاعل معه وأنا أفعل ، أبأ كان فعله ، يشكل جانباً من ضروريات الملزمة ، ولا يخدم في كل الأحوال حريقى . وواقعى الاجتماعى التاريخى هذا محكوم ، بقدر ما أنا محكومة ، بالجذلية الثنائية القائمة على الوحدة والصراع بين الضرورة والحرية . وأنا أجد نفسى في واقع ليس من صنعى واختيارى ، وإن ملكت أيضاً مع غبرى من الناس السعى إلى القضاء على ضروراته ضرورة بعد ضرورة ، وما هو ضرورة اليوم يصبح حرة غدا بفضل الفعل المهادن للبشر . ولا يكتسب فعل المعنى إلا من خلال هذا التفاعل الذاتى/الموضوعى الدائب بينى وبين واقعى ، وإلا من خلال تراكم هذا الفعل في اتجاه تغيير الواقع الموضوعى بهدف توفير شروط موضوعية أفضل لفعل وبالتالى لحريقى . ومن ثم فحريقى هو جزئياً جدل ذاتى/موضوعى دائب بينى وبين واقعى التاريخى الاجتماعى ، وهو جدل لا يخدم أبداً ، إذ تنبئ ذاتها ضرورة تتألى مجاوزتها لممارسة أكبر وأشد فاعلية لحريقى . ويبقى الجدل حياً ما بين الضرورة والحرية في الواقع الموضوعى ، وما من مخلوق يفلت من هذا الجدل ، وما من مخلوق حر على إطلاق الحرية ، إلا إذا أصيب بالجنون وانفصم بالتالى انفصاما كلياً عن واقعه .

ويعقد هذا الجدل الذاتى/الموضوعى جدل ذاتى/ذاتى بمجرد أن نقر بمفهوم الشخصية ، ليس بوصفها شخصية استاتيكية جامدة ، بل بوصفها شخصية قابلة للنمو وللتغير والتطور إلى الأفضل . شخصية تعيد صياغتها مع كل فعل حر يصدر عنا كإعادة صياغة الواقع من حولنا . وأنا صاحبة هذه الشخصية المعينة ، لست حرة على إطلاق الحرية ، أنا بدورى محكومة بالوحدة والصراع بين ثنائية الضرورة والحرية . ضرورى في غالب الأحيان موروثه بحكم تربية النشأة ، وحريقى مكتسبة في وجه هذه الضرورة ورغباتها . تربية الأولى القائمة ، وما من أحد منا إلا وتربته مغمومة وقائمة للتوالم مع الأسرة والأب ، والطبقة والبنیان الطبقي والمعلم ، والحاكم وما إلى ذلك ، نحمكى كما نحمك كل الناس ، آلاف الضرورات الاقتصادية والسياسية والثقافية والحضارية والدينية والسلوكية للتعايش السائدة والمتمثلة في ضرورة الخضوع المرة بعد المرة بغية التوائم مع مجتمع قاهر .

وتتضاعف ضرورياتى بدل المرة مرة مرات معينة لإمكانية الفعل الحر ، نتيجة لوضعي كأمراة في ظل مجتمع طبقي رجولى . والتربية التى تلقاها الأثنى في ظل مثل هذا المجتمع تتلخص في إلغاء الذات لصالح الآخر الذى هو الرجل ، وإفناء هذه الذات في الآخر ، بحيث يغيب صوت الأثنى الخاص ، وإزادتها الحرة ، وفعلها الإيجابى ، ويتبني باختصار كيانها الحر المفترض أن يقف في ندية مع كيان الرجل . أمى ، الأثنى المفهورة ، قهرتنى لكى أتوائم مع مجتمع قاهر لا يتقبل سوى امرأة مفهورة . علمتنى أمى ألا أفضل ، وألا أقول ،

ولا أصرح ، وصادرت كل مرة صوق قبل أن يرتفع . باركت سليلتي ، وأدرجت إيجابيتي في نوع من العدوانية ، علمتني كيف أبتمس ، وكيف أنحنى ، وحاصرت كل مرة غضبي بوصفه فعلاً منكراً . روضتني أمي وقلمت أظافري ، وعلمتني أن الحب عطية بلا مقابل ، وأن للعطلة طريقاً واحداً . علمتني أمي كيف ألقى ذاتي في المحبوب لكي أكون ، أو بالأحرى لكي لا أكون . وتعلمت فيما تعلمت أن أقهر ذاتي . واقتضاض التحرر من تربيته المقموعة عمراً ؛ أقبح بلا وعي في الموروث ، وأعود وقتي بالوعي بالملكسب .

واندرجت حياتي في ظل هذا المفهوم للحرية بوصفها صراعاً بين طرفي الثنائية : الضرورة والحرية ، صراع ذاتي/ ذاتي ضد موروثات الشخصية ، وصراع ذاتي/ موضوعي ضد ضرورات الواقع الموضوعي . ولكنها لم تندرج أبداً في خط صاعد ، لقد جنت كثيراً عن خوض الصراع ، واستسلمت كثيراً لموروثي وكأنما هو قدر ، وصنعت بيدي كل مرة سجن ، وعرف مساري إلى الحرية الانحناءات ، يتناوبن الإقدام والإحجام ، الرغبة العارمة في احتضان الحياة والعزوف عنها ، الفقل الحر وانعدام الفعل الحر .

وقد سجت مرتين مرة في العهد الملكي سنة ١٩٤٩ ووجهت إلى تهمة محاولة قلب نظام الحكم ، ومرة عام ١٩٨١ ووجهت إلى تهمة التخابر مع دول أجنبية ، وعرفت قسوة السجن للمرة الأولى في زنتانة انفرادية ، وقسوة التهمة الجائرة في المرة الثانية في ظل تهمة جائرة وغريبة . غير أني أعرف الآن ، بعد خبرتي الطويلة بالحياة ، أن سجن الذات للذات هو أفسس أنواع السجن . وقد تعرضت لما يتعرض له كل مشغل بالسياسة من عقوبات محسوسة وغير محسوسة ، وتبعثر لفترة كياناً وأنا أكتشف أن بيتي أمي وعمد عبد السلام الزيات قد أخضعوا لوسائل الرقابة والتحصن بالصوت والصورة لمدة امتدت ثلاث سنوات ، غير أني أعرف الآن أن لحظة تصالح في حرية مع الذات تعادل كل أنواع العقوبات التي أنزلتها السلطة به ، وأنني كنت ، وكنت فحسب ، حين فعلت في حرية لإعادة صياغة ذاتي وبجتمعي .

وقد كانت الكتابة بالنسبة لي ، عل تعدد مقاصدها ، فعلاً من أفعال الحرية ، ووسيلة من وسائل إعادة صياغة ذاتي وبجتمعي ، وإن تعددت في ظل الإطار ذاته أوجه الحرية التي مارسناها من طريق الكتابة .

وقد عنت كتاباتي السياسية ، التي تم بعضها في إطار عمل بوصفي رئيساً للجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، طرحةً لترديدي وراء ظهري ، واكتشافاً على الورق ، وفي مواجهة الذات ، لموقفي من الأحداث ، وتعيداً أدق وأعمق لهذا الموقف الذي اكتسب البلورة من خلال الكلمات . كما عنت هذه الكتابات السياسية إشهاراً لهذا الموقف الذي يتعارض عادة والموقف السائد . ويمدني ما يتطلبه هذا الموقف من مجازاة للمخاوف والنتائج التي قد ترتب عليه ، بمدى ما أمارس حريتي . وأنا إذ أحدد موقفي وأشهره المرة بعد المرة أتلقى التعريف ، وتبين ملامح هويتي ، وأمارس الحرية وأنا أتصور أن وجودي يتوحد جسداً صلباً ، خارج حدود ذات الضيقة .

وفي كتاباتي النقدية يختلف الأمر . فيحكم المنهج التحليل الذي انفرد به لفترة ، ولم يعد ، ألغى ذاتيتي وأخضع نفسي متكاملة لنطق العمل الأدبي ، أبداً كان منطقاً مخالفاً لمنطقي ، وأعمل عقل دون بقية حواسي تحت مظلة الآخر ، كما في لعبة الشطرنج . ويشكل هذا في المدى الطويل عناءً كبيراً . وبعد عدة مقالات متتالية من نجيب محفوظ عن الفترة ما بين (اللعن والكلاب) و (ميرامار) ، توقفت متمردة عند (ثرثرة فوق النيل) ، وأنا أفتني أن أغرق العوامة بين فيها . كنت قد أخضعت نفسي طويلاً لمنطقات نجيب محفوظ المعادية لمنطقتي ،

وغرقت طويلاً في علله الصوفي المبني على وحدة الوجود ، واستخدمت طويلاً مفرداته الناتجة عن مفردات . وحين جمعت إلى جانب تحليل النص مناهج أخرى في بحثي عن (صورة المرأة في القصص والروايات العربية) ، تحررت ، وصوق يظهر جنباً إلى جنب مع صوت الآخر ، ومنطقي جنباً إلى جنب مع منطق .

وعلى كل ، فعمل في مجال النقد الأدبي كان في كل الحالات حرية من حيث هو تأكيد لذات ولقدراتي ، ومن حيث كان وصلاً واتصالاً بالآخر والآخرين ، ومن حيث حاولت أن أوصل متعني بالعمل الفني إلى الآخرين . وتبقى متعة الوصل والاتصال ، متعة ضرورية لممارسة حريقي في كل ما أكتب ، وإن اختلف هدف ما أكتب ، وأكون حرة فحسب حين أصل واتصل ، وترتبط المتعة ذاتها بعملية التدريس التي ما زلت أقوم بها .

وتبقى الحرية المصاحبة لعملية الإبداع حرية فريدة ، لا يوازنها عندي إلا الحرية التي يمارسها الإنسان أثناء العمل الجماهيري في حالة مد ثوري . وهو شرط لم يتوفر في الفترة الأخيرة . ففى الإبداع والعمل الجماهيري ، دون بقية النشاطات ، يشغل الإنسان بكتلته مجتمعة ، بكل قدراته الإنسانية ، سواء منها العقل أو الحس أو الوجدان . وفي كل من المجالين يُعيد الإنسان في حرية إنتاج ذاته وإنتاج واقعه ، ويمارس أسعى أنواع حرته . وقد يتحفظ القارئ على مساوئ للعمل الجماهيري بالإبداع في هذا المجال ، ويتوجب على أن أشرح أن بنت مد ثوري هائل في النصف الثاني من الأربعينيات كاد يقتلع النظام من أسامه لولا مجيء حركة الضباط في ٢٣ يولية ١٩٥٢ ، وأنى شخصياً ساهمت في هذا المد الثوري مساهمة فعالة ، من حيث كنت وأنا طالبة واحدة من بين ثلاثة أمناه للجنة الوطنية للطلبة والعمال التي قادت كفاح الشعب المصري سنة ١٩٤٦ . وفي الشارع كنت ، بكتلية الإنسان مجتمعة ، بقدراتي العقلية والوجدانية والحسية جميعاً . في الشارع كنت ، كنا ، نعيد إنتاج مجتمعتنا ، كنت النحن التي هي الآن ، نصنع الغد ، نتحسسه وهو يتشكل وهو يتخلق ، وننتشى هذه النشوة التي لا توازيها إلا نشوة الإبداع ، ونحن نمارس الحرية كما ينبغي أن نمارس .

وفي كل عمل إبداعي صدر عني كنت أعيش بوعي حقيقي وأنا أكتبه ، وأبلور بلا وعي مفهومي للحرية في طياته . وفي (الباب المفتوح) (١٩٦٠) يرتبط مسار الفرد بمسار الوطن ارتباطاً عضوياً ، ومسار الآن مسار النحن ، إيجاباً وسلباً ، حرية وفقدانا للحرية ؛ وينتدرج الاثنان في كل مقبول ومفهوم في خط صاعد من البداية إلى النهاية رغم كل المتحيات ، وفي تطور اجتماعي تاريخي سواء على مستوى الوطن أو مستوى الفرد . وفي هذه الرواية أرسيت ثلاثة مستويات للمعنى ، يعرض المستوى الأول لمسار الشخصية ، وهي هنا أنثى تنتمي للطبقة الوسطى ، مروراً من المراهقة إلى النضوج في الفترة من ٤٦ إلى ١٩٥٦ ، ويعرض المستوى الثاني لمسار الوطن في الفترة ذاتها واستقلالها عن الاستعمار يتأكد بعد عدوان ١٩٥٦ ، بينما يعرض المستوى الثالث لبعض قيم وسلوكيات الطبقة الوسطى التي تتأني مجاوزتها حتى تتحقق الحرية الحقة لكل من الشخصية والوطن . وتنتدرج المستويات الثلاثة بحيث تصبح في الرواية وحدة لا تتجزأ .

وتطرح (الباب المفتوح) العلاقة الجدلية بين حرية الفرد من ناحية وحرية مجتمعه من ناحية أخرى ، وللشروط الضرورية لتحقيق الحرية على المستويين ، وتذهب إلى أن الفرد لا يجد نفسه حقاً ، ولا يجد حريته بالتالي ، إلا إذا فقدتها بداية في كل أكبر وأهم منه ، وهو - في هذا الإطار الروائي - النضال من أجل تحرر الفرد ، وتحرر الوطن من بقايا الاستعمار . والفرد في هذه الرواية في تصالح نسي مع مجتمعه ، وحرته تتمشى مع حرية

وطنه ولا تتعارض مع هذه الحرية ، ونهاية الرواية تبدو بوصفها بداية للوطن وللشخصية ، والأشياء تسير على ما ينبغي أن تسير عليه متطورة إلى الأفضل . وهذا التصالح النسي مع الواقع يضيء على الرواية الشكل الذي ينمو بطريقة عضوية وطبيعية من بداية إلى وسط إلى نهاية ، والذي يتكون من تراكم لحظات درامية مكثفة ذات دلالة . وقد شئت التجديد في هذه الرواية ، وجددت من حيث استبدلت الوصف الذي كان سائدا في الرواية المصرية في ذلك الحين بالسرد الدرامي ، ولكن التجديد بقي في إطار التصالح النسي ، واندرج في يسر ، في إطار ينمو بمنطقية من بداية إلى وسط إلى نهاية .

وضيق الهامش والأشياء تنهاى بداية من ١٩٦٧ : وتتعدد أوجه الحقيقة وتتعدد ، ولا تلقى الأسئلة إجابة ، ولا يعد التصالح مع الواقع الاجتماعي ممكنا ، ولا حتى مجرد رصد حركة تطوره . وتلقى مفهومات الحرية وتروق مع (الشيخوخة وقصص أخرى) ١٩٨٦ ، وتقتصر على جدل الذات مع الذات لتحقيق الحرية ، وجدل الذات مع الآخر خاصة في علاقة حميمة . ويتعدد الشكل بمدى ما تعلقت الرؤية ، ويصبح لونا أحاديا من السرد أعجز من أن يحسك بحقيقة جزئية ، أما الحقائق الكلية فلا مجال لها في مجموعة (الشيخوخة) .

وتتشغل هذه المجموعة بصراع الذات ضد الذات لتحقيق الحرية ، وصراع الوعي الحق ضد الوعي الزائف ، وصراع المكتسب في حرية ضد الموروث عن طريق التربية ، وتصبح جميع القيم والسلوكيات هي الجبهة التي يصددها العمل القصصي . وفي هذه المجموعة تصوّر معركة الإنسان من أجل الحرية بوصفها معركة تستطيل ما استطال عمره . وهو يسقط عنه المزيد من حائل الترويض والتربية ، ويجاوز دائما وأبدا المزيد مما فُقد له طبقيًا وجمعيًا ، إلى ما يقدره هو لذاته ؛ والحرية الفردية لا تكون أبدا حرية مبذولة ولا حرية نهائية . كما تعرض المجموعة لجدلية العلاقة ما بين حرية الفرد وحرية الآخر ، وخاصة في علاقات الحب والزوجية والأمومة ، حيث تجل هذه العلاقات في بعض الأحيان إلى مصادرة ذاتية الآخر ، وبالتالي حرته ، لحساب الذات ، وتنتهي عادة بفقد الطرفين لحرتهما الحقة ، والجاني مجنى عليه والمجنى عليه جاني ، والكل منشغل بالغناء ذاتية الآخر وتحويله إلى مشروعه أو موضوعه ، والقاهر لا يعرف الحرية ولا المفهوم .

ولا تجري قصص مجموعة (الشيخوخة) على تخصصها ودقة العلاقات التي تعرض لها في فراغ ، بل هناك دائما هذا الواقع الاجتماعي التاريخي يمش بقله على الشخصيات ، ويفتقاره إلى الحرية ، وتلبس الحرية الفردية في ظله .

وفي الرواية القصصية (الرجل الذي عرف نيمته) ١٩٩١ ، يقف الفرد العادي الممثل للملايين الناس عاريا إزاء واقع اجتماعي قاسم ، يصادر حرية الفرد بالتوقيف في السجن ، وبالصمت والتجسس على بيته بالصوت والصورة ، وبتزوير شرائط الصمت والتجسس عن طريق المونتاج تزويرا يؤدي إلى الإدانة . ويثير هذه الرواية القصصية سؤال كبيراً بمنتهى ما امتدت : هل يتأتى للفرد ، أي فرد ، أن يتمتع بحريته حتى في أذنانها ، حرية الحركة في ظل واقع بوليسي قاهر تتعدد وسائل قمعه وآلياته القمعية المحسوسة وغير المحسوسة ؟ وإلى أي مدى يسأل الإنسان العادي بسليته وانطوائه على ذاته عن هذا الوضع المتفاهم الذي يطول الكل في الواقع ، لا مجرد مجموعة من المشتغلين بالسياسة .

وقد أخضعت رجلا عاديا ، ليس له في العير ولا النغير كما يقال ، لجانب من تجريبي في السجن بعد حملة ١٩٨١ . وكان اكتشاف عملية التسجيل الذى فرضت على بيت أخى وبنى ، واكتشاف عملية تزوير شريط التسجيل بهدف جمع أدلة إدانة ، بالضرورة ، اكتشافا مؤلما ، وهذا أقل ما يمكن أن يقال في هذا الصدد . ولكن يتبقى في كل تجربة ، أيا كانت درجة إيلامها ، عنصر كوميدى يدعو إلى الفكاهة والسخرية ، وهذا هو العنصر الذى استخلمته في كتابة (الرجل الذى عرف نهمته) في محاولة لانتزاع الضحكات من موقف فاجع ، وإمكانية التعامل مع واقع قاهر وقامع .

وفي وجه أوضاع القاهرة لا تؤذن بالتغيير ، لم أعد أملك سوى النقد الساخر والضحك أحيانا . ووجدت نفسى أكتب ، كما لم أكتب من قبل ، رواية يمكن أن تدرج في إطار الأمثلة (Parable) أوفى إطار المهجاء الاجتماعى (Satire) . وحين استطعت أن أعلو على تجريبي وأن أرقبها من الخارج وأنا أضحك وأضحك الآخرين منها ، امتلكت بسخريتي هذه حريق .

وقد انتهيت أخيرا من عمل يصعب وصفه ، فهو قطعاً ليس بالرواية ، وهو قطعاً ليس بالسيرة الذاتية التقليدية ، وإن انطوى على جزء من هذه السيرة ، يكتسب شكلا غير تقليدى . وسميت هذا العمل الذى لم ينشر بعد : (حملة تفتيش : أوراق شخصية) . ويتكون هذا العمل من جزئين ، الجزء الأول بداية سيرة ذاتية لا تكتمل تتناول سنوات الوعى وإن تحلقت حول منتصف العمر ، والجزء الثانى يتكون من أوراق كتبها وأنا في سجن النساء ١٩٨١ ، تدور حول تجربة السجن ، وتتخلل من جديد حول منتصف العمر بمنظور جديد ، ثم تبلوره أثناء فترة السجن . وحملة التفتيش ، التى تقع فعلا على المستوى المادى للسجن ، تدور بالطبع على امتداد العمل على المستوى النفسى . وأنا أمعن التفتيش في أغوار نفسى ، أبعد الأوهام عن الذات وهما بعد وهم ، وأمزق أساطيرى أسطورة بعد أسطورة ، لأقف في نهاية المطاف متصالحة مع الذات بكل إيجابياتها وكل قصورها .

وتتشغل (حملة تفتيش) بقضية الحرية في أكثر من اتجاه ، وتجمع في معظمها ما بين محورين أساسيين يتناولان علاقة الذات بالذات وبالأخر من ناحية وعلاقة الذات بالموضوع أى بالواقع القاهر من ناحية أخرى ، في ظل سعى إلى الحرية يصيب أحيانا ، ويغيب أحيانا أخرى ، نتيجة لمجموعة القيم والسلوكيات الزائفة التى نرزع تحت وطأتها ، ونتيجة لقصورات في شخصيته يتناولها الإقدام والإحجام ، الجراءة والخوف ، اختيار الأصعب والاستسلام إلى الأسهل ، الحقائق والأوهام عن الذات والآخرين .

إن أحداً لم يعد يملك أن يسجننى ، أقول وأنا في الثامنة والخمسين ، وأنا في طريقي إلى السجن لألحق حريق مكتملة في آخر الطريق وتصلحى مع الذات بعد مشوار طويل . ولكن لم تكن هذه الحرية بالحرية المبدولة ولا بالحرية النهائية . يتبقى على وقد طعنت في السن ، أن أعاود بالفعل الحر والمهادف تؤكد حريقى المرة بعد المرة ، بفعل حر بعد فعل ، سواء تمثل هذا الفعل في موقف أو كلمة . . .

وأفقد حريقى في كل مرة أقول فيها لنفسى ، طالع المسار وأن لى أن أستكين .



شجرة الكلام الحرية في الحياة وفي الإبداع

ليانة بدر

فلسطين

تقول خالتي الكبرى إنني ولدت بحدقتين مفتوحتين تراقبان ما يجري بفضول واستمتاع . أكنت أراقب ولادق في نهاية مدينة القدس المقسومة إلى شطرين ؟ كان ذلك في موسم الحصاد ، ويؤكد هذا رسم المرأة حاملة السنبال في برجى الفلكي . أكان ذلك إشارة لارتباطي بالأرض ؛ دلالة على أنني ابتنتها ، ولدت من لحمها ، من ترابها ، ومن خريف الفصول ؟

لم تكن أمي هي وحدها أمي . إنما جميع المعجائز اللواتي روين لي القصص والأساطير ، تلك الحكايات الخرافية حول « الغولة » ، « العامورة » ، و« ست الحسن » مع الشاطر حسن » . كان الكلام يمتد في بيتنا شجرة متعددة الفروع ، نامية الأغصان ، ياتمة الأوراق ، وارقة الظلال . يتعدد في حكايا تلد الحكايا ، وقصص تفرخ قصصا . وتخرايفات تطرح ثمار خيالها الملونة . كنت ألح على ضيفاتنا المعجائز كي يحكي قصصا قبل أن أدخل ثياب النوم ، وقبل أن أتخلص من الحرام الصغير « الكوفلية » التي درجت العادات على ربطه حول بطن الطفل الصغير منعا لبرد الليل . كنت أرفض قرين فلا يدفعني لي مطلبيا . تطول الحكاية وتتشعب فلا أقدر على مغادرتها إلى أن تحدث الكارثة التي لا أفلح في دفعها حين يفوتني الذهاب الصباحي إلى الحمام « والمرحاض » . كان ما يحدث رغبا عني ، لأنني كنت أنفيا شجرة الكلام . أدخل في سحرها الخارق ، أقفز بين كلماتها الطلسمية ، وأغادر الغرفة الضيقة لأعبر جبالا ومفاوز وأنهاورا لا يوجد مثلها إلا في الخيال . كم كانت تلك الكلمات شبيهة بالتعاريف المرسومة على ثوب خديجة الفلاحى . أغمضت عيني مرة ، واكتشفت أن كل عروق الورد وتعاريج النباتات على قماش ثوبا الأسود تعاقب بسطوعها الذي تحفظ به الذاكرة . حل حلقة ذلك الثوب الذي تلبسه الفلاحات في بلادنا رأيت أصنافا من الزهور لم أشهدها من قبل . فلع أريج فاعم لم يلبث أن انتدل على شكل عطر الورد من الحث الذي يأخذ شكل اللوزة متدليا من عتق الفتاة . ماجت سهول القمع بأعراقها الذهبية . كانت القصص تجمج مثل تلك الرسومات ، تتفرق وتطرح عنها ثمار الحكايا .

لم تكن القصص السحرية وحدها التي تحكى في البيوت . وراء الجدران كان الممس يعمل أصواتا خفية يشق إدراكها ، بل يصعب فكّ مغازيها ومدلولاتها . كانت تلك حكايا النساء عن الظروف الصعبة التي يعانين منها ، والتي لا تخلفها في حقيقة الأمر عقبات رجل واحد ، وإنما عقلية كاملة . يشكين ويتحسرن من بخص المجتمع لقيمتهم بعد الزواج . يدفع الكثير أحيانا لإعداد العرس ، إلا أن تحقيقه يجعلهم يشعرون في تهديد دائم لطردهن دون رحمة . كان أي خلاف مع المرأة داخل مؤسسة الزواج يعرضها للعودة إلى بيت أهلها ذليلة صاغرة . لم تكن المسألة تنحصر في إعادتها فقط ، بقدر ما كانت مرتبطة بشهير على يفتك بسمعة المرأة ، بأولادها ، إن لم نقل ببقية أهلها . كل امرأة لم تكن صالحة لاجتياز ذلك الامتحان المخيف كانت مهددة بالانكشاف ، المهك ، والشهير . إن لم تكن الفضيحة في أتم معانيها . كانت هناك نساء تعدن إلى بيوت أهاليهن بمحض إرادتهن متحملات الأسى ، التعريض ، وإهانة السمعة . ليكتشفن أن الأهل يرفضن قبولهن . تفقد السلعة هويتها بمرور الوقت ، ولن يحصل عليها إلا المالك الذي دفع ثمن اقتنائها . من ناحية أخرى ، كانت هناك مسائل الشرف ، وغسل العار وما إليه ، مما يرتب على أسرة المرأة تبعات باهظة إن لم تحسن «المُلقاة» التصرف ، لذا كان الباب يغلق دون هوانة أمام لجوء أية امرأة . كانت تلك هي القصص التي سمعتها أيضا . فكان ذلك يشترط داخليا إلى قسمين يمثلان مدينتي المقسومة رغبا عنها . كان كل ذلك يتراكم ، ويتحضر متغلدا شكل الاندفاع إلى التعبير في بداية الصبا حين ظلت أمي تشجعي ، وتثمن أي حروف أكتبها . قالت إنها تعرف الكثير ، لكنها لن تكتب ، لذا كان من الضروري أن أكتب ما عرفته ، سمعته ، وما شهدته . حتى لو تم هذا في المستقبل عندما أزداد دوية وخبرة .

معاناة النساء كانت تعيد لي تلك الصورة التي كن يطرزنها على قوالب يجعلنها للعرض في أمكنة بارزة من البيوت ، ودخل إطارات خشبية ملبسة بالزجاج . كن يطرزن تينا ، طيرا من عصر ناصورات ، يطلقن عليه اسم «الطير الأخضر» الذي ظل يغني بعد ذبحه ليكشف سر ذابحيه ، أو أنه حسبا يظهر لي نوعا من طيور الجنة التي تكتسى سحنة التين فتكتسب تعبيرا مزدوجاً . يقف الطائر مرفوع الجناحين بقوة ، يفتح فمه حتى يوشك أن يغني تحت شجرة عريضة الجذع ، وارقة الفصون . يفرش جناحيه ويفرد ريشه كما لو أنه يكاد أن يطير في اللحظة التالية . لا نعلم لماذا ؟ لأنه فرح وسعيد ، أم لأنه مزعج وخائف ، أم لأنه كلاما معا ! كأنه يوشك على المصارحة ، وكأنه يوشك على القول ، أو أنه يفرغ فاه في اللحظة الفاصلة ما بين الصمت والكلام . كان ذلك هو طائر البوح ، طائر المكاشفة الذي يقول ولا يقول ، يغني ولا يغني ، ولكنه في جميع الأحوال يمثل الذاكرة الجماعية التي تخض على البوح والرواية والكلام ، تدفع إلى الكشف والتحدث والمصارحة . لم تكن احتياجات النساء تمر بصمت أو سكوت ، كانت تكتسب هدير العاصفة ، تندلع فيها يبين قصصا وأقاويل تحذر الصمت البليد الذي يحيط بمصائرهن ، وتنشئ تضامنا من حلقات وفتات توارز بعضها ، وتسلم جراح بعضها الآخر برواية الحكايات ، القصص ، المواقف ، والرموز . يرى الباحث الفلسطيني في التراث الشعبي إبراهيم مهري أستاذ الأدب المقارن في الجامعة التونسية ، والذي كان من أوائل الذين قدموا الحكايات الفلسطينية مترجمة إلى اللغة الإنجليزية : «أن فن الحكاية الشعبية نسوي ، ضمت فيها النساء كل ما يشغل بالهن من مشاكل الزواج ، الطلاق ، وتعتمد الزوجات» ، وهو يرى أن المرأة تتناول مسائل الحياة عبر الخيال دون حرج .

في ذلك الجو الساحر الخافت ، افتحت الكلام كي تنالني التانييت على ذكر الحقائق الواضحة بوصفي «برامة» أي كثيرة حكي . كانت سطوة حضوري كطفل بكر في عائلتي التي قاست من وفاة طفل سابق تعطيني حقوقا غير

معنادة . صرت أجاهر برأى في كل ما يخص البيت من شؤون يومية حتى انتفتت عجائز العائلة على تلقيني بالمحامية منذ كان عمري ثلاث سنوات . لم يكن مألوفاً أن تعرب أية طفلة عن رفضها للأشياء أو قبولها . لم يكن معتاداً من الفئات أن تتجشع لا سيما وأن الأب لا يتكلم باسمها ، وإنما باسم ذكر وهمي حتى لو رزق بعشرة مثله . لكنه في تلك الأوقات كان مقبولا مني رغم أن أبي الذي خالف العادات وتكلم باسمي بافتخار كامل تحلّى عنه بعد ما رزق بولد حينما بلغت العشرين . أذكر ، بوضوح كامل ، حالة الفرع التي كانت تستولى على عجائز العائلة كلما نادوني أثناء حمل أمي لسؤالي عن جنس الولد الذي تحمله ، بمسئتي الثقة كنت أخبرهم حينذاك : بنت . فتفتكك مفاصلهم ، وتنخلع قلوبهم ، ويرمونني بكل أنواع اللعنات لأنني الفال الشؤم . كان لدينا مثل يقول : « خلدوا فالكم من أطفالكم » بثقة كاملة كنت أعاود الجواب بين حمل وآخر ، لكي تزداد ضغيتهم عليّ ، أنا التي تتحقق نبؤاتي ليس بسبب غيبى ، وإنما لما كنت أتمناه بكامل إصرار الطفولة آنذاك ، أن لا يفد ذكرى إلى العائلة فأفقد عرشي السحري ومكانتي الخاصة . حين كبرت قليلا ، بتّ أقبل بأن يأتي الوريث الشرعي حتى يكفّ المجتمع اضطهادهم من أمي «أم البنات» . قيلت بفكرة اضطهادي من أخ سوف يفرض هيئته المعتادة مقابل أن يخفّ طرق الحصار عنها ، حتى لو جُرّدت من امتيازاتي كلها . لا ، ما كان هذا سهلا حتى لشقيق ياتي على جناح الأمنيات ، لقد عرفت من نسائم الحرية ما لا يقدر كائن على وصفه أو تتبّعه ، لقد خرجت من شرطى الأنثى في الهنية التي أتيت لي فيها الكلام ، ولم يعد مقبولا بعد أو محتملا تفريطي بالشرط اللازم للحياة .

كانت عيادة والدي الطيب في أريحا المحاطة بمخيمات ثلاثة متتلى لسماع عشرات القصص والروايات عن العائلات الفلسطينية التي طردت من وطنها عام ١٩٤٨ . كانت نكبة فلسطين تتحول أمامي إلى شذرات من بؤس متصل ، وحكايات طويلة عن فردوس مفقود . كانت فلسطين أشبه بحكاية طويلة لا يحكمها الجان أو الملائكة . عماد الروايات كلها مرارة طعم المعجز الناشئ عن خديعة مذكرة . لم يحدث ما حدث ؟ لم يخطر لي أن للمساءة سوف تكرر نفسها ، وأنا نحن الذين ولدنا خارج حدودها وأوشامها سوف يطلتنا شيء منها . كل ما جرى قبل مولدي ولم أساهم في صنعه كان بمثابة وقائع خرافية لها صفة واقعية ما ، إلا أنها ليست قريبة مني ، لكنها صارت ، بعد عام ١٩٦٧ .

لم أشهد فلسطين الضائقة إلا في مدرسة «دار الطفل العربي» في القدس . فبعدما أنبتني الصف السادس الابتدائي في مدرسة وخولة بنت الأزور القريبة من مسرح الحكواتي في القدس حاليا ، وعندما بعثت الأقدار بالمعلمة فكرية كي تكشف عن ولى باللغة العربية ، ارتأت العائلة نقل مع أخواتي إلى مدرسة داخلية رخيصة . الأقساط مخفيها من أعباء الديون التي تراكمت على والدي بسبب اعتقاله السياسية المتكررة . أدخلنا إلى «دار الطفل العربي» التي جعلت مأوى لآتيام مذهبة «دير ياسين» . في المجاعة النسبية التي واجهتني هناك تأخيت مع فتيات صرن صديقاتي . فبعد الرخاء البيتي النسبي صرت مضطرة إلى رصد الطعام ، ومزاج الطباخت كى نهصل أنا والصديقات على بعض الخبز المسروق بين الوجبات المتشقة . مفاهيم جديدة دخلت إلى حياتي مع اجتيازي عتبة تلك المدرسة . الإحساس بأنني فلسطينية قبل كل شيء ، وأني لست أربنة أهل وحدهم . يعود الفضل في ترسيخ الحس بالهوية الوطنية إلى السيلة هند الحسيني مؤسسة الدار التي أصرت على إدخال مفردات الفرع في حياتنا . لذا علّمت الطالبات الموسيقى الشعبية الفلسطينية ! الدبكات ، الأغنيات والطايرز ، بالإضافة إلى الأناشيد الجريئة في حسّها الوطني قياسا إلى الوضع القمعي الذي فرض على الفلسطينيين في تلك الفترة . تلوذت القلوب بالفرحة والثقة بالنفس بدلا من كآبة اليتم ومرارة التهجير .

كنا على حافة الجوع فعلا ، إلا أن العزة الوطنية التي تربينا عليها هناك رفعت صيغة اللذ الذي كانت تحجب فلسطين الحجرية واللجوء ، معوضة إياها بفلسطين الوعد والأمل . في ذلك الجزء الجميل من القدس اكتشفت الرواية الأولى في حياتي (ذهب مع الريح) للمارجريت ميتشل وصراع الحرب الأهلية عبر قضية تحرر العبيد التي سوف تبرز عميقا . لم أشعر يوما أنني محتجزة وراء سور مدرسة دار الطفل العربي بقدر ما أتبع في المجال هناك للتعرف على عوالم ، اكتشاف شخصيات غير مألوفة ، البحث عن التاريخ الشخصي للفرد في ارتباطه مع العالم . ربما أكون قد تعلمت في تلك الأونة الإفلات من صيغة الشعارات أو الخطابية الملازمة للقضية وقد تبدت في المعاش اليومية ، والسير العفوية للأطفال وقتيلت تدور أحلامهم على المخدات وبين تحوت البؤس المكابر .

عندما عدت إلى بيت الأهل بعد ثلاث سنوات ، وقد قفزت عن الطفولة وصرت في حكم الصبايا ، اجتاحتني جراثيم التلوث التي تبت الرعب داخل أية فتاة عربية . النصائح الكثيرة ، المطالبات المتكررة بحفظ أوضاع معينة للجسد ، افتعال الرصانة ، التزيخ الدائم في سبيل تدجين محكم ، والأهم من هذا كله رعب الوصايا الألف والثلاثين بعد المليون . بدأ الانقسام بين الداخل والخارج يكتم الأسس واليوم وغدا . يجب أن أبذل سعيا منها كانت مشاعري الداخلية تعيسة . على أن أرحب بالضيوف دائما وأبدا بالحمة ذاتها مهما بلغ اهتمامي بأى من شؤوني . أن أكبح جراح الضحكات الطبيعية وأستبدل مكانها قناعا من التهليل والحكمة . وقبل كل شيء على مواصلة الخوف من جسدي الذي تربطني وإياه علاقة مزمنة . فانا أركض به ، أركض ، أديك ، وأمشي بهدوء أو جنون . لكن الأخرى بي أن أبدا بإعداد الأطباق المطبخية فهذا سوف يكسبني لمسة الاحترام المجتمعية . ومن ناحية أخرى يجب أن أتعاش مع سر الجسد الأنثوي فلا أفكر في استنطاقه إلا بواسطة طرق الاختفاء المناسبة ، لا سيما وأن المبالغة في التعاطي معه قد تجر دمارا أو ذبعا بالسكاكين . ربما الحق ، حتى ! أنذاك عرفت لم أكن أرى نساء سعيدات إلا من تجاوزن سن الشباب . إذا تخلصت المرأة من جسدها الأنثوي يحق لها أن تسعد وأن تنعم بهدوء البال والطمأنينة . أين أذهب من هذا كله إلا إلى تسجيل خواطري في مفكرتي التي بدأت متابعتها منذ كنت في سن الثانية عشرة ؟

عام ١٩٦٧ صرنا مطرودين خارج الضفة . خارج الأرض ، الوطن ، الفردوس الأرضي الذي لا نقدر على مفارقتة طويلا . فقدت البيت ، الأم المشرفة قبلها بزمان وجيز ، مسقط الرأس ، أفراح العائلة ، الصداقات ، الصور الشخصية ، رسومات الزيتية للبكرة ، وحلق اللؤلؤ الذي لم ينفذ آنى منذ ولادتي .

عام ٦٧ خرج والدي إلى عمان بعد أن اتهمه صديقه المتدين بالتهاون في الدفاع عن البنات . ليس أمام القصف الذي تحمطه الطائرات فوق أريحا وغيماتها ، بل المترقب الأسوأ . وما عساه أن يكون ؟ كنا نحن البنات سبب شقاء أمي وموتها كظلمة ويؤسا لأنها لم تنجب الولد الذي يكمل عينها ، ويثبت وجودها الاجتماعي الحميد . وكنا ، أيضا ، أحد الأسباب التي حفزت أبى على الخروج وسط النيران . هناك ، على الطريق رأيت الموت المرتين بين الأقدام المهرولة الخائفة للمرة الأولى في حياتي . لم أحس بالخوف بقدر ما أحسست بالدهشة ، أليكون كل هذا الرقص كمي يموتوا هنا ، لماذا ؟ وأيضا لماذا ؟

عمان . عشنا شهرين في بيت أصغقاء لا يزال قيد البناء . ليست هنالك إلا فرشاة الإسفنج التي تنام عليها ، بعض الملابس التي جادت بها بيوت معارفنا ، وموقد غاز مطبخي صغير . أغلقوا الجسر ، منعوا اجتيازنا مسافة الستين كيلو مترا ، فصرنا لاجئين . ليس معنا حتى ما نرتديه . صرنا نهرض بالرسل القادمين .

كل الذين يعدون خلسة يرمون بالبنادق أو يموتون وسط مخاضات نهر الشريعة الحافلة بالتيارات . ما العمل إذن ؟

عام ٦٨ . الجامعة الأردنية . المطالعات الفكرية والتمرد المكبوت . ثم . التنظيمات الطلابية ، ويدايات الماركسية . أحببناها وانحزنا إليها . فقد تمكنت شعوب عديدة من خوض حروب تحرير شعبية وحازت على استقلالها . نحن ؟ لم ؟ لا ؟ لكن كل ذلك مجرد نظريات في نظريات ، انتشار عابر لخطابات جميلة لا تتحول إلى فعل .

عام ٦٩ . يالهي . ما هي تتحول من بذور الكينونة إلى الفعل . العمل القدائي يدخل معظم البيوت . ما عادت الثورة حلما . هي الواقع إذن . النزول إلى المخيمات . دورات تعليم السلاح . معلمى الأول كان يتخيب عن بعض دروسنا في خيم البقعة ، عندما أسأله : أين كنت ؟ تلتهم العيان البينان الجبلتان . لم يكن أكبر مني كثيراً . يقول بخفوت : طيبا ، هناك . ليحمره الخالق الجبار . كان يزور الأرض عشية الأسس في إحدى العمليات . كان يروى لنا أحلامه ، ويعلمنا التعامل مع الممدن بلطف بالغ . يقول : لا يتطوع الحليد إلا باللين . بعدها لم أره إلى أن سمعت أنه في لبنان . سألت عنه كي ألقاه ، إلى أن رأيت موكبا عسكريا يستعد لجنازة في أحد الأيام ببירות عام ٧٦ . من ؟ قالوا : هو . جورج حداد . تحليدا لحضور ذلك البطل الذي استشهد أثناء محاولته إنقاذ الرائد كننج من الجيش اللبناني في الشياح . أطلقت اسمه على الشخصية الرئيسية في رواية (عين المرأة) . اسمه جورج حداد . وأنا ظلمت تلميذة لم تفلح في التقاء أسنانها بعد أن صار لديها ما يمكنها أن ترويه له .

انخرطت قائلة طلابية تسرى إلى خيمات التدريب التطوعي . نجى التبرعات . تذلل العظلة الصيفية كلها ، ومعظم أوقات الفراغ للنضال . لم يكن نصلا بقدر ما كان شوقا ، توقا ، اشتدادا صوب المستقبل والدار . أجل اللحظات كانت حين ألقى من أقمعهم بالعمل ، أو حينما أجد مع من أعمل معهم فكريا أو نقاشا أو تفتيشا عن واقع اللاجئين الذين هم نحن ، ونحن منهم . لم يكن الالتزام إلا تبنيا لتوق الروح المستمر إلى البحث عن الانتهاء . إذا جردونا من الأهل ، الجيران ، والبيوت ؟ فلم لا نفتش عنهم ويبدنا مصباح ديوجين ؟ . ركبت سيارات الجيب العسكرية من وإلى القواعد ، فطائر الهواء حولي وتغلغل في كل ثناياي . شربت مياهها من ينابيع جبلية في إربيق بداخله ضفدع ، وجريت في الطوابير الصباحية حتى وقعت إعياء . ولم أكتب لانشغالي باكتشاف الفيض الجديد الذي يفرقنا بإشراقاته . العمل الجماهيري والتنظيم السياسي . وبين هذا وذاك أجلس في مقادع عمرته على الفتيات المحافظات ، فتابعني نصائح بعض المعارف مبهية بى العودة إلى الغرفة والانتكاه فيها انتظارا لقدم الزوج الموعود . من كان يفكر في زواج تقليدى تلك الأيام ؟ لم يكن يوحى إلا بشبهة التقاسم ، دون أن يكون دليلا على التقاء فكري ، ورغبات عاطفية مشبوبة ، أو حوارات بين الجسد والروح . بيت جامد ، تقاليد متزمتة ، طعام منتظم ، وترىصات عائلية ؟ من الذى كان يملك فيها الوقت لمثل هذا ؟ لم يكن الزواج حينها إلا فعلا عرضيا يندرج في نطاق الاستفراق بهذه الحياة الغنية . عافظة على من يصرون شروطها ولا يطيع بها إلى أباب العائلات ، وجشع التبادلات . تزوجت وأنا في السنة الجامعية الثانية ، وبشكل عرضي غير غطط له كان ذلك ردا على محاولة العائلة الممتنة الضغط على والدى لإخراج ابنته من الجامعة ، وتسفيرها إلى الخليج حيث يعمل حفظا لشرف العشيرة من سمعة الاختلاط المشبوه ، ومقامات التردد على جميع الأماكن من معسكرات ومغلو وشوارع . آمنت بأن الثورة أعطت مصداقية تغيير مفهوم الشرف التقليدى .

واستبداله بالشرف الوطني ، ولم أتردد دقيقة واحدة أو أجين أمام التهديدات . إذا عرف المرء تنفس نسائم الهواء الطلق فهل سيقبل الاختناق في بركة المنازل الراكدة ؟

انكسر هذا كله بعد الخروج من عمان إثر اشتباكات أحراش جرش . تغير قلبها وجه المدينة إلى الكحل الغامق إثر اشتباكات أيلول . ضاقت جنباتها ، وأمسست ساحة لمطاردات أمنية . لم يربكني الرعب أمام كل هذا . كنت محصنة بالطفل الذي أحمله داخل وأنا بعد طالبة في السنة الثالثة الجامعية . اختفى العديد من المناضلين في البيوت . وبقيت أسمى داخل شوارع تضيقها صليات الرشاشات وعيون البصاصين .

في مدينة تتخذ من البحر سكنا ، بيروت ، حللت . وقلها لأقل من ستين في مدينة عربية أخرى . جفاف حياة المناقي . الضيق الاقتصادي ، بعد الثقة عمن عرفتهم بالأمس ، الغربة في سبيل المبدأ . ضاية متغيرات تحفظ الإيمان بالنفس ؟ . في سنتي الجامعية الأولى كنت قد كتبت أربع عشرة قصة قصيرة ، نشرت بعدها في صحف محلية أردنية ، وتلوت بعضها على الهواء في برامج الطلبة أو الهواة إذاعيا . منذ التحاقني بحركة المقاومة وأنا أحرص على تلوين مذكراتي . دون أن أفكر بتاتا بكتابة القصص . تغيرت أشكال الحياة المألوفة ، ولم أعثر على ما يوازي هذا في بنية الحروف والكلمات . لم أكتب بعدها إلا في بيروت عام ٧٣ إذ نشرت في مجلة «الموقف الأدبي» التي أحييت حركة قصصية حافلة حين كان يدبرها زكريا تامر . تسال الشك بدخول إلى العديد من القضايا عدا الكتابة . اعتبرت أن فرة الانقطاع تلك لم تكن إلا تدريباً على إيجاد وسائل أكثر مصداقية وصدقاً . لم أؤمن بأن لغة مستعارة من الغير سوف تعبر عما أعانيه ، أو ما يلاقيه كل من عاش متغيرات تاريخية نادرة التحقق . لقد شهدت صعود الحركة الجماهيرية الأكثر اتساعاً وفعالية في التاريخ العربي الحديث . كما أتبع لي مطالعة تجربة فريدة في نوعها ، وهي سقوط الدولة ، وتكسر القوالب الاجتماعية المألوفة . كل ذلك كان بمثابة «البصائر والذخائر» كان العصر يستعيد التوحدي . كائن مع الذين عاصروا كل هذا شهدنا على تعامل الإنسان مع التواريخ عن قرب ، رغم كل ما جرى بعدها من انكسار الأمنيات .

للحروب ضجيج يسمّ النفوس . كان البحث عن شكل تعبيرى يبدو بمثابة تجربة أو مغامرة وسط طبول القذائف التي لا تتوقف . كنت أريد أن أحكي الكثير مما رأيته أو شهدته ، بوصفي طالبة تسقى لها عيش مرحلة الألوية الخفاقة والمظاهرات ، وشابة تسقى لها الاختلاط مع نساء المخيمات عبر عملها التطوعي في القضايا الاجتماعية وأولها مكافحة الأمية ، والتظيف الصحي . لم تكن هنالك حلول فكرية ، إذ إن التنظيم لم يجيد تدخلنا في حل الإشكالات العائلية . ولم تكن المسألة الاجتماعية مدروسة كي ينشأ جدل العلاقة بين الفكر والممارسة . لم يقبل التنظيم اليساري التدخل أو مقارنة كل ما هو غير تقليدي . صار الإدلاء بالرأي المغاير أحيانا يدعو إلى التعريض بالحرية البورجوازية في الكلام ، وكان إعادة النظر أو البحث عن منهجية التعامل مع قضايا حيوية مسألة خاصة بمن هم برجوازيون . الكلام المقبول كان هو السائد تنظيمياً ، إذ تحوّل التنظيم إلى مجتمع آخر مغفل على نفسه ، يمتلك تقاليده المحافظة الخاصة به . لن نجد حينها طائراً يغني خارج السرب إلا في دخيلة نفسه أو قرارها . لكن نافرة سرعان ما انبثقت لأجد فيها إشارة كإحدى الإشارات التي تدخل في كل الحوادث «الخريفات» تلك كانت أحاديث النساء . قبواسطها صرت أعرف الكثير عن أساليب رواية الخبر ، وتناقل الأحاديث شفاهة . بتّ أقلب النظر ، وأهاود تمحيص التداخل بين المرء وروايته . النساء ووسائلهن التعبيرية التي تلخص الوجدان الجمعي ، وتشتق منه ، بل وتعيد إنتاجه مراراً وتكراراً . فنعنما يعمد الشخص إلى نقل واسطة التعبير من حقل اليومي المعاش إلى حقل التخيل والتصوير ، يبدأ كلامه بكلمة : قال . ليس تعبيراً عن

ارتباط ما سيرويه بضمير الغالب ، إنما تعبيراً عن رفع مرتبة الكلام العمل المتداول إلى مساحة أخرى تُسمّى شخصياً ، ويولدها من جديد . يعاود الوصف في مفتتح الجملة التالية قائلاً : قال : خففاً حرف الغاف ، وبمعناً في بداية الألف مرجعاً إليها إلى أصلها العاطفي «الآه» . بين بداية «الآه» وارتباطها بال التعريف التالية ، يكتمل الكلام ، وتغلغل الحكاية على مشهد هو مرجعية الكلام الشفهي في الثقافة الشعبية الفلسطينية . الكلام يؤدي إلى الكلام ، والحكاية تنفضي إلى حكاية أخرى كأننا في دهاليز مقاطعة ، ومتراكبة . ليس هنالك جواب خالص ، أو اتجاه قطعي صارم . يكون جواب السؤال حكاية ، والحوض في غمارها يستلزم اللجوء إلى حكايات أخرى ، والإيماء إلى الغائل يستوجب معماراً لا نهائياً من اللبّات . هكذا يكتمل الكلام ، يرتصف ، فيعلو قوس قزح يتوجّج الجباه .

كل مدينة جديدة عشت فيها جعلتني أكتشف نوعاً جليداً من المنفى . فعندما تحوّل العمل السياسي إلى فعل يومي لا يثير الدهشة أو الانشده ، أيقنت أنني صرت بموازاة حائط صلب ، وعرفت أن التفتلات الكثيرة قد أفضت بي إلى مناب مستمرة . ماذا يفعل الإنسان إذا أراد وصف شارع بيته ، أو أركان طفولته عندما يحرم من العودة إليها ؟ لم يكن هناك من سبيل إلى معاودة عيش الأشياء والإطالة عليها من جديد . كنت قد عاودت كتابة القصص القصيرة ، إلا أنها لم تكن سوى حركة أو إشارة ، ربما إيماء عابرة ، لم تكن إلا الرواية التي تستطيع أن تشتت الأسئلة ، وانسكاب المعاني بعيداً عن الوطن . يؤثر المنفى إمكانية غريبة لعيش المكان بشكل مزدوج . فأنت ترى المكان الحالي فيما يرواك المكان الأصل . كل نسمة هواء أو شيد شجرة في الطريق تثير مقارنة متخيلة ، أو نسياناً قتيلاً يخفي التذكر الحاد ، أو الإحساس بفقدان القدرة على العيش في مكان ناقص . يصبح الأصل هو الاكتمال ، وما عدا هذا هراء ، لعبة ، أحيرة وثيها الزمن للخداع . كنت قد أنجزت مجموعة قصص كتبت بين ١٩٧٣ - ١٩٧٥ عنوانها (قصص الحب والملاحقة) ، لكن قوانين المنفى الغامضة لم تتح لي نشرها عن طريق الحاد كتابنا النشيط في بيروت آنذاك . لم يتعامل الكتاب المسؤولون عن النشر مع نساخي بجديّة ، وكان سؤال التصنيف هو الأساس . لم أكن تابعة لمصالح سياسية تقنعهم بإلقاء نظرة جديّة على المخطوط . ولم أكن رجلاً يملك القدرة على الشيا وإن كان عن طريق جنسه فقط . لذا مرّت الفرصة دون أن يتاح لي سوى إلقاء السؤال تلو السؤال عن إمكانيات النشر .

حين بدأت كتابة روايتي (بوصلة من أجل عباد الشمس) عام ١٩٧٦ حاولت استجلاب شكل المنفى إلى النص . جعلت الرواية تنبئ على شكل مريعات تتقاطع عمودياً وأفقياً لترسم اللوحة الشاملة . كان ذاك شبيهاً بالكمالات المتقاطعة . ألا يشير المنفى إلى ما يشبه هذا في حياتنا ؟ تتقطع الأزمنة ، تنفصل الأمكنة أو تتواصل بتركيبة ما ؟ في تلك الرواية أيضاً جعلت من النساء وأويات برغم أن البطل الذي يخطف طائفة ، وتدور حوله الأحداث ، يشد الانتباه . كان هناك نوع من التوزيع للأصوات برغم أن الرواية هي التي تحكي الأحداث . كان لا بد من شخص تتلافى عنده مصائر أناس مرتبطين إنسانياً لكنهم موزعون جغرافياً ، أي هم مفصلون ومتلاقون بمعنى ما . تمتعت بحرية بالغة في وصف شخصياتي ، فموقعي الهامشي بوصفي امرأة لم يقبض لها أن تكون مسؤولة عن موقع لم يفرض على الالتزام الدوجامي مثل بقية المنخرطين في المؤسسات . عندما قدمت المخطوطة للنشر في دار «ابن رشد» بعد ما بثلاث سنوات فوجئت بالاستقبال الحار الذي أبداه الكاتب حيدر حيدر . أخبرني أنه وجدها من أفضل الروايات العربية التي قرأها في العشر سنوات الأخيرة . احتفى كتاب آخرون بها . ومنهم غادة السمان . وعندما خرجت التعليقات المتتابعة في الصحافة عنها ، عرفت أنني ماصنع نمط حياتي وانبثاقتها من داخل ذاك القيص .

بدأت كتابة الرواية التالية التي تدور حول الانتشار العنيف للذات المنفية في بيروت المقسومة إلى شطرين . عملت على رسم شخصيات تعيش في المنطقة الغربية . فإذا بالطائرات الإسرائيلية تطيح بمنطقة الفاكهاني ، بدمار طال أكثر من ثلاثة وعشرين بناية . ومئات القتل والجرحى . هن المنطقة انفجار حاد ، ما لبث أن تابعت الصواريخ والقذائف الفراغية والمنقودية ، إلى أن تغيرت جغرافية المكان تماما . لم أستطع إكمال الرواية التي بدأتها بعد أن تحولت المنطقة إلى بقايا أحجار شبيهة ببيروشيا . تركت ما كان بيدي ، وبدأت أكتب عن غارة الفاكهاني نفسها . عملت على شكل جديد هو وسط بين القصة والرواية ، أي القصة الطويلة التي تسرد بنفس روائى . مجموعة قصص (شرفة على الفاكهاني) كانت وليدة مرحلة من التشرد داخل النص . خرجت من بيت الرواية . ولم أستطع العودة إلى خيمة القصة القصيرة ، فصممت عريشة تجمع ما يتوفر من خصائص الاثنين ، ولم أتمكن من استجلاب الحياة إلى النص ، قد تكون هناك أزمدة صالحة للتذكر الروائى إلا أن بعض الأحداث لا يمكن كتابتها إلا في أوج غليانها . إذا ابتعدنا عن الشعارات المسبقة ، فربما تشتمل المعادلة ونشأ ما نرتجيه . من ناحية أخرى ، عملت في تلك المجموعة ، التي تضم ثلاث قصص طويلة ، على البحث عن التعبيرات الشفهية العفوية في أحاديث الناس العاديين .

كان الواقع اليومي المصنوع من معاناة الناس البسطاء وسط حرب أهلية يجعل من اللغة التقليدية عبئا لم يتم العثور على مسارب جديدة ترفد الأولى ، وتؤكد غناها . أعددت مجموعة القصص ، وأرسلتها إلى المطبعة ، فإذا بحرب ١٩٨٢ تقوم قبل أن أبداً في تصحيح البروفات . لم أعرف في خضم الحرب ماذا جرى من أمر هاته القصص . هل أصيبت المجموعة ، هل احترقت المطبعة ، أم أنها في مهبى دار النشر الذي أشيع قصفاً ؟ تحتم على تكليف أحد الأصدقاء الذين استطاعوا البقاء في بيروت بعد خروج الفلسطينيين بالبحث عنها . عندما وجد المجموعة ، وأخذ على عاتقه تصحيح مسوداتها ، دخل الإسرائيليون إلى مركز الأبحاث الفلسطيني حيث يعمل ، فانخفضت المجموعة من جديد بعد إغلاق المركز بالشمع الأحمر وبمحتوياته . لذا توجب على العودة إلى أصول هذه القصص وترتيبها من جديد ، كي تصدر في دمشق عام ٨٣ ، لا سيما وأني عانيت الكثير حتى حصلت على الأصول التي توزعت بين عدة مكاتب وبيوت أثناء الاجتياح . خلال تلك الأونة فقدت أرشيفي الشخصي . تسجيلات صوتية لأغنيات عفوية اخترعها مهجرو تل الزعتر بعد خروجهم من المخيم إلى الدامور ، والكثير من النصوص الأولى الملمعة للصياغة النهائية . لكنني استطعت الحصول على معظم القصص التي صدرت بعدها موزعة على مجموعتي (شرفة على الفاكهاني) و (أنا أريد النهار) ، لأنني كنت منذ عام ١٩٨١ أذكر عدة نسخ مصورة من القصص في أماكن عدة خوفاً من القصف الإسرائيلي الذي رأيت مدى دماره في مكان يقابل عمل ، ويجاور بيتي .

في مجموعة (أنا أريد النهار) جاليات الأمكنة التي تنتمي إليها ثم تغادرها ، أو نفرق عنها . أردتها أن تتضمن وجهه الخفية ، الضعف ، الخسارات لنساء يعيشن المرحلة . كان حصاد المراحل يرعى على النساء فلم يعدن إلى تغلق هن القديم التي تجلّ رغم جميع الصدمات في مجموعة (شرفة على الفاكهاني) حيث يواجهن الموت ، لكنهن ينصرفن إلى مكافأة رعيهن بالطريقة ذاتها التي يتصدّين فيها للأحزان . كانت هنالك قصيدة واضحة في اجتلاب نظرات واهتمامات حيواتهن . هنالك النباتات . أوراق الشجر ، والحزن الدفين ذاته حينما تراقب امرأة فيهن وضعها فتكتشف أنه مازال على حاله في الجوهر ، وأن عسكرة المجتمع دفعتها إلى الميدان لكي تكون طباحة ، أو مديرة للمخطوط الخلفية من جديد ، لن تستطيع أن تنتمى لحالة الحرب ، ولا يمكنها عبورها أو

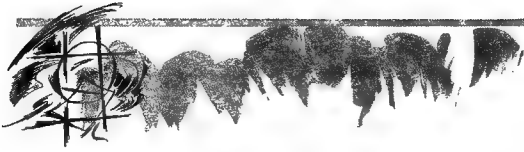
القفز عنها ولو بالاستشهاد القتالي الذي يفعله الرجال . بدأت الحرب تشكل نوعا من العبث الذي يمنع الحياة نفسها من النمو . ويمنع الناس من التنفس بعيدا عن غبار القصف والقصف المعاكس . صلدت مجموعة (أنا أريد النهران) عام ١٩٨٥ في سورية أيضا .

بعد الخروج من بيروت ، أصبحت بصلعة جديدة ناتجة عن تعدد المنافي ، وظروف الإبادة التي تكررت حتى صارت حدثا عاديا ، في نشرات الأنباء صبرا وشاتيلا ، ثم حرب المخيمات التي استمرت أكثر من ستين . معارك نهر البارد والبدوى . تدمير خيم شاتيلا الذي عرفت سكانه سنوات عديدة ، ثم تدمير خيم برج البراجنة . كل هذا كان قد ابتدأ عام ١٩٧٦ في تل الزعتر . أردت أن أعود إلى الأصل ، إلى النموذج المحتذى في حروب التدمير الطائفية هذه ، لذا بدأت في إجراء المقابلات ، وجمع الأغنيات ، الأمثال الشعبية ، الحكايات ، المصائر ، أساء الأمانة والمحاور . وتطور الحصار . وددت أن أحكي تل الزعتر المهلوم ، والسوى بالأرض من جديد . اهتممت بالتفتيش عن كل قصة لها علاقة بتجربة تل الزعتر ، اصطلاحات الحديث ، التعابير المميزة ، أنواع الطعام ، تقاليد الأعراس ، الملابس ، طريقة تناول القهوة ، الإيماءات ، وعلاقات الإنسان مع الطبيعة والمكان . بدأت الرواية بحكاية حب ثم احترت : ماذا يفعل الناس بمواقفهم في تلك الأوقات ؟ ماذا يفعل كل الفلسطينيين الذين يعيشون حالات الحصار في كل الأماكن . هل نستطيع حقا أن نعيش كما يتبها لنا ؟ . كان ذلك هو السؤال المحوري في الرواية : ماذا يفعل الناس بحياتهم في تلك الظروف ؟ . في رواية (عين المرأة) الصادرة عام ١٩٨١ ، بعد مرور ما يقارب خمسة عشر عاما على سقوط المخيم ، حاولت أن أصل إلى المسكوت عنه داخل الرجال والنساء .

ليست النساء وحدهن من يقمن تحت سيطرة المكبوت ، فحالة الاستعمار والقمع تجعل من الرجل فريسة سهلة ، خاصة في ظروف التخلف الاجتماعي التي تجعل من الانفصام بين الظاهر والباطن شريعة يومية . هل تستطيع الفتاة فاقدة أسباب القوة اجتماعيا واقتصاديا أن تحب ؟ ولكن أيستطيع الرجل أيضا ! فإذا صارت هناك عاطفة في الذي يحدث لها في المحجم ؟

مازلت أفكر في أن ظروف الحصار والقهر توفر الفرصة لتحقيق المحجم على الأرض ، لكن أي محجم ؟ . في مجموعة قصص (جحيم ذهبي) أردت أن أتحدث عن مفارقات المنافي . احتلت السخرية المرة مكانها في أحاديث الناس ، لذا صار جديرا بنا التفتيش على ما يردفها في النص الأدبي . هناك سخرية من الأمانة ، المفارقات ، أنواع سوء التضامن لنوبا ، من المسافات ، المعاني ، ومن الذات أيضا ، ليس هنالك موقف مسبق ، وليس هنالك وتابوه أو منظور يقف أمام مكاشفة الذات مع نفسها ومع الآخر . ماذا فعلت بنا الأمانة ، وماذا فعلنا بها ؟ بماذا يؤثر علينا المنفى ؟ وبم نؤثر به ؟ كان ذلك جحيا ذهبيا على أية حال .

لا أريد أن أذكر الآن قصص الأطفال التي نشرت تباعا منذ عام ١٩٨٠ . كل قصة منها كانت مهمة للأطفال ولتغني أيضا للنوم في عالم يلف الأرق ، عندما كنت صغيرة قالت عجائز عائلتي سيطلت اللسان أن الكبر لا يليق إلا بالعجائز . إنه غير لائق لطفلة ، أو صبية ، أو امرأة . عندما كبرت وفتشت في المعجم حول معان كثيرة للكلمة . رأيت : البرم مأخوذ من إبرام الحبل كأنه قد ضيق عليك . فمسي أن يكون برمنا نحن وسيلة لجعل الحياة أكثر رحابة ، انفساحا ، وحرية .



رؤية

محمد إبراهيم أبو سنة

مصر

ما من كلمة في اللغة ، أى لغة ، قدّر لها أن تشع بالسحر والإثارة والجمال مثل كلمة «الحرية» ولعل الشاعر الفرنسي لوى أراجون كان يتصورها معادلاً مطلقاً للوجود حين قال في (مجنون إلزا) : «خلقنا لتكون أحراراً خلقنا لتكون سعداء» . وربما كان عترة بن شداد يقصد المعنى نفسه حين ينشد :

لا تسقى ماء الحياة بللجى بل فاسقى بالمز كأس الحنظل
ماء الحياة بللجى كجهنم وجهنم بالمز أطيب منزل

إن الإحساس بالحرية هو الذى جعل هذه البدوية الشاعرة ميسون البعدلية ترفض قصور الخليفة في دمشق وتشهيه الحياة في خيمة في البرارى الفسيحة العارية إلا من الحرية .

ليبت تحقق الأرواح فيه أحب إلّ من قصير منيف

وهى «الحرية» التى دفعت زوجة عملة الصعاليك عروة بن الورد إلى العودة إلى أهلها بعد سبعة عشر عاماً قضتها معه وأنجبت له فيها البنين والبنات ، ولكنها لم تنس أنه كان قد اختطفها وجعلها أمة له فاحتالت عليه حتى عادت إلى أهلها تاركة أولادها ، والرجل الذى لم تستطع أن تنكر أنها لا ترى فيه حياء ، ولكنها فقط كرهت العبودية ؛ كرهت أن تكون أمة . تقول سلمى الكتانية لعروة بن الورد : «يا عروة أما إني أقول فيك وإن فارقتك الحق والله ما أعلم امرأة من العرب ألقت سترها على بعل خير منك وأغض طرفاً وأقل فحشاً وأجود يداً وأحرى للحقيقة وما مريم على منذ كنت عندك إلا والموت فيه أحب إلّ من الحياة بين قومك لأنّ لم أكن أشاء أن أسمع امرأة من قومك تقول «قالت أمة عروة كذا وكذا» إلا سمعته . والله لا أنظر في وجه غطفانية قط فأرجع راشداً إلى ولدك وأحسن إليهم» .

لا أعتمد كتابة مقال عن الحرية بل أعتمد الحديث عن إيمان بها ، لا بوصفها قيمة كبرى من قيم الموجود ، بل باعتبارها سبيلاً لا بديل عنه للحياة الكريمة الخلاقية وإذا كانت الحرية محاولة السيطرة على الضرورة التي تتمثل في القوانين الطبيعية والقيد السياسية والقهر الاجتماعي ، فإنها تتحول إلى ضرورة للإنسان أولاً وللشاعر على وجه الخصوص . لقد اهتز كياني برعشة اكتشاف الشعر والحرية في وقت واحد في عام ١٩٥٢ قبل الثورة مباشرة ؛ حيث كانت القاهرة تموج بالمظاهرات السياسية ، وكنا ونحن صبية نخرج وسط طوفان تلاميذ المدارس معلنين عن شوق الوطن إلى الثورة التي لم تلبث أن خفقت أعلامها ودوى نفيها اكتشفت من خلال ترديد الشعارات السياسية والمطافئ الوطنية أن جرساً خاصاً يولد في نفس شعورنا بالنشوة والحماس ، إنه جرس الشعر والحماس للحرية . لقد أصبح إيماني بحرية الوطن - منذ هذه البدايات - أقرب إلى العقيدة منه إلى الحماس الوجداني . وكانت قصائد هذه المرحلة الساذجة تمتلئ بالتسييح بالوطن ورؤيته نبيلاً ناصعاً صافياً لا يدانيه شيء . وكان أول اختبار فردي للحرية يرتبط بصورة طريفة أيضاً بكوني شاعراً . فقد انخرطت في كتابات مسجوعة ظنتها شعراً جعلتني أتبه فخراً على أقراني في القرية التي كنت أعود إليها في الصيف خلال العطلة حيث أسرق . وكان اكتشافي لموهبة الشعرية يدفعني للزهو والعزلة والانكباب على القراءة وممارسة طقوس شعرية تبدو غير مألوفة في البيئة الريفية ، حيث كنت أتملأ وحيداً على شاطئ النيل أو أذهب لأقيم على أطراف الصحراء الشرقية القريبة من حدود قريتي ، ولم أكن أعبا بأحد ولا أسمى لصداقة أترابي من الصبيان ، ولكنني كنت أسعد حين يتقربون إليّ . كانوا يسخرون مني ويشعرون أنني أسرق الأشعار من الكتب وأنسبها إلى نفسي ، وذات يوم قرروا اعتقالاً بصورة مؤقتة في منزل أحد الأقرباء ، على أن يبرّدوني من كسبي ويتركوني أمارس الكتابة بعيداً عنها ، فإذا كتبت شعراً اعترفوا بي ولا فإنني مدع لصفحة الشاعر . وبالفعل ، فقد عكفت على كتابة قصيدة ساذجة أقنعتهم بأنها شاعر فعلاً ، ولكنهم لم يكفوا عن السخرية وتنظيم المؤامرات للإيقاع بي . ومرة أخرى كانت الحرية زوجاً وفيه للشعر في هذه المناسبة الصبيانية . لقد ظلت شاعريتي في موقف الاختيار ، سواء على المستوى الفني أو المستوى الواقعي . ونظراً للدراسي في الأزهر منذ بداية المرحلة التعليمية (معهد القاهرة الديني : ابتدائي وثانوي ثم كلية اللغة العربية والدراسات العربية) حين تخرجت منها عام ١٩٦٤ ، فقد واجهت سلطة تقليدية تمارس قمعها على مستوى التفكير والكتابة وحتى التصرف. ومنذ المرحلة الثانوية تجرّدت على الزى الأزهرى وحل الإطار التقليدي للمعرفة ، وبدأت أعد نفسي لمستقبل غامض ، ملامح الرفض فيه أبرز من ملامح القبول . لقد أنشأت جماعة أدبية في المرحلة الثانوية جمعت عدداً من الموهوبين من الشعراء والقصاصين من المصريين والسودانيين والنوبيين ، وكانت هذه الجماعة توفر لنا الكتب العصرية بعيداً عن مناهج الدراسة ، فقد تعرفنا الفلسفة والاقتصاد السياسي والمسرحية والرواية والقصة القصيرة ، وبالطبع وصّمت الجماعة بأنها تضم اليساريين . ونظراً لعدم فاعلية كتاباتنا وضعف موقفنا الأدبي صبياناً ، فلم نواجه سوى بعض اللوم والشائعات ونجّينا بعض الطلاب من زملائنا تأفقا من رجس الأدب الغربي الذي كنا نقبل على قراءته بشغف وكأنه يعد بعالم آخر تبار فيه أسوار التعصب والتزمّت ونعانق من خلاله أفاق الفكر الإنساني بشموله وتنوعه وانطلاقه كانت هذه مرحلة التكوين ، وكانت الشائعات حول يسارية جماعتنا تقلقنا ، وكنت أحياناً أتهم بأنني «وجودي» ، ولكن الاختبار القاسي لحريق الإبداعية كان فاجعاً حين دعيت ، وأنا في السنة الدراسية الأولى في الكلية ، للاشتراك في ندوة شعرية . كنت قد كتبت قصيدة سياسية مباشرة بعنوان «بعض الوقت يا مستر دلاس» كانت تتعلّق بتجربشات الولايات المتحدة بالصين . كان ذلك عام ١٩٥٨ . قرأت القصيدة في رابطة الأدب الحديث ، حيث كنت أتردّد على ندواها يوم الثلاثاء ، وقد قوبلت القصيدة في الرابطة بتنهيل دفع الناقد الراحل مصطفى عبد الطيف السحرى إلى القول بأنه «ينبغي علينا الاحتفال الليلة بميلاد هذا الشاعر» أسكرتني الكلمات التشجيعية وأستنى الفاعدة

الذهبية التي كنا نتعلمها في البلاغة وهي «أن لكل مقام مقالاً» ، فحملت قصيدتي إلى ندوة كلية اللغة العربية بالأزهر . لقد انبرى شعراء الكلية في ذلك الوقت يجلبون بقصائدهم العصماء الموزونة والمقفاة ، التي تتسم بالنبرة الخطابية المباشرة تستثير في الطلبة وبعض الأساتذة أقوى المشاعر وأعمق الغرائز ، فكانت القاعة تلوى بالتصفيق حين تأتي القافية متفقة مع التوقع السائد لمجيئها وقدرة بعض الحفظة على التنبيه قبل أن ينطقها الشاعر مرشحاً لها . كان المناخ ملتهباً والأكف تكاد تحترق من التصفيق ، والإثارة في قمة توترها وفجأة دعيت لإلقاء قصيدتي . وما إن بدأت وكانت من الشعر الحديث بل من تجارب الأولى . تبدو أقرب إلى النثر مفعمة بخطاب سياسي مضاد تماماً للسائد والمتوقع ، بل إنها تنحو في بنيتها الفنية إلى الارتباك والتفكك ، فضلاً عن لغتها التي تقترب من لغة الصحافة وتستغز بلاغة «البحر» وانطلقاً الحماس في القاعة ثم فتر تماماً ثم تحول همهمة ثم عاد ليتصاعد في صورة توتر مكتوم لم يلبث أن انفجر . وبدأ قلب بعض عبارات الاستهجان وقفر ثلاثة من الأساتذة إلى المنصة حيث أقف ووجهوا كلامهم إلى مقدم الندوة وعلى مقربة شديدة مني قائلين له :

وهل هذا شاعر ؟ هل هذا شعر ؟ من قال له أن يصعد فوق هذه المنصة ؟ كانت المحاكمة قد بدأت بمقدم الندوة وكنت مازلت مصراً على إنشاد القصيدة . وفجأة شعرت بألم حاد في معدتي مع نهاية القصيدة . وما إن انتهيت من الإلقاء حتى سارعت بمخادرة المكان وأنا في أقصى درجات الانفعال والتوتر والألم ، وأدركت أنني لم أكن موفقاً طبقاً للبدء البلاغي المعروف . ومنذ ذلك اليوم قاطعت ندوات الكلية والجامعة الأزهرية إلى أن تخرجت . لقد كانت سطوة الدراسات التقليدية تجعل من تحولى إلى شاعر حديث يجهلني أبداً أشبه بمتنمر خارج على التقاليد ، خاصة أن الدوائر التعليمية الأزهرية كانت تسارع بالربط بين الاتجاه الفني والمعتقد الديني أو السياسي دون اعتبار لفكرة الحرية الفكرية . إن الخروج على الشعر التقليدي هو معنى ما خروج على الأسس الفكرية للعروة والمواضع الدينية . وإذا كان بعض الشعراء المحدثين الذين تخرجوا في كليات أخرى من جامعات غير جامعة الأزهر قد واجهوا بعض الاتهامات السياسية ، فقد كانت دائرة اتهامي أشد قسوة لأن اختيار الحرية قد تناول مسائل شائكة تتعلق بالمعتقد ذاته . من هنا كانت حساسيتي مفرطة تجاه حريقي الفنية ، وتجاه الحفاظ على شاعريتي وإيماني بالتجديد مما دفعني بقوة إلى الاحتفاء بالحركة الأدبية والثقافية في المنتديات والروابط والتجمعات الحديثة ، غير عابء بمصيرى التعليمي ولكني في الواقع كنت أصعب بجندية شديدة على نيل شهادتي الجامعية بأكبر درجة من الحرص على مستقبل العمل . ولكن ذلك لم يكن مطلقاً مرتبطاً بأي لون من التنازل الأدبي أو الفكري ، بل يرتبط فقط بالتركيز والاهتمام بمراجعة دروسي جيداً وأداء الاختبار بكفاءة حتى أنني تخرجت في الليسانس بدرجة جيد جداً مع مرتبة الشرف الثانية .

لقد تأصلت قيمة الحرية الإبداعية في نفسي عبر هذه الاختبارات المركبة وكنت قد أسلمت مصيرى النهائي للشعر باعتباره عصب وجودي ، وربما اعتبرته الهدف منه أيضاً . لقد كانت صلتي وثيقة بالشعراء الجدد من خلال الحلقات الأدبية التي كنا نمنعدها ، في نادي القصة بالقصر العيني ورابطة الأدب الحديث والجمعية الأدبية المصرية ، وفي منازل بعض الأصدقاء . وكان معظم هؤلاء الأصدقاء يجنحون بطريقة مفاجئة لاكتشاف أنهم ذهبوا إلى المعتقلات . كان الإحساس في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات . ومع بداية حرب اليمن يوحى بالنقاد الحرية . بل لا أجازوا إذا قلت إن شعوراً عاماً بالربح كان يرافقنا ونحن في ندواتنا أو في مقابلاتي التي كنا نتردد عليها خاصة مقهى «إيزافيتش» . وكانت شجاعتنا تطغى على خوفاً ، ولكن وطأة الإحساس بالقهر السياسي كانت تطفح في كل ما نكتب . لقد كتبت في هذه الفترة القائمة قصيدة بالغة التشاؤم هي قصيدة «السر» تقول في مطلعها :

في صمت أحمل كفئك
وادخل قبرك
لا غيرك
سوف يصل من أجلك
لا غيرك

وكان الأسلوب الرمزي قد بدأ يمثل لي نافذة للمراوغة والمقارفة . إن أول قصيدة رمزية كانت تدعو إلى المواجهة وهي «طفلة القمر» التي كنت أعني بها الحرية :

لا تتلبوا الحدود كالنساء
أو ترفعوا الأكتف للنساء
لا تسألوا ما بالنا قد جفت الغروع
تنام أمهاتنا على وسائد المدوع
والربيع خنجر يقتال في حقولنا الربيع
فأنتمو أسلمتمو إلى العدو طفلة القمر
أسلمتمو عدوة الجدران للجدران

ولكن ذلك لم يمنع حين طمع الكيل من التصريح والمناطحة كما في قصيدة «لا» ، ولم يتح هذه القصيدة أن تنشر قبل أن أضعها في ديوان (حديقة الشتاء) . تقول القصيدة في مطلعها :

بنا نخالف أن نقول «لا»
سيصنمون من جلودنا النعال
سيتركونا نسابق النعال
نرتاح في ثوبها
وسوف يصنمون من ظهورنا المقوسه
أقواس نصرهم
سيجرون مثقلين بالقضار
لأن ذلكنا أمرهم

كان الحزن العميق سمة واضحة ومميزة لهذه المرحلة التي سبقت هزيمة عام ١٩٦٧ . وتجل الحزن في قصائد كثيرة من ديوان (قلبي وغازلة الثوب الأزرق) ، والقصيدة التي تحمل عنوان الديوان هي تجسيد لأسطورة الفقد والأمل في الغد . وكان الإحساس بشيء فادح سوف يحدث يجيم ويقوة على فصائلي عشية حرب ١٩٦٧ . لقد كتبت قصيدة «الصرخة والخوف» عام ١٩٦٦ ، وذهبت بها إلى الدكتور لويس عوض لنشرها في الملحق الثقافي لجمعية الأهرام الذي يصدر يوم الجمعة . كان نجيب محفوظ قد أتم نشر روايته (ثرثرة فوق النيل) وبدأ كان القصيدة ستأخذ مساحة كافية ، ودفع بها الدكتور لويس إلى المطبعة وذهبت كالمعدة يوم الأربعاء لمراجعة «بروفتها» ، وبعد المراجعة عدت سعيدا إلى المنزل وأنا على ثقة من نشرها في عدد الجمعة ، واستيقظت مبكرا لأخطف «الأهرام» وإذا بي لا أجد القصيدة . كانت المساحة المخصصة لها في الملحق قد احتلها مقال للدكتورة

بنت الشاطئ . وطويت الصحيفة كما طويت خيبي وقضيت اليوم في بعض الحداثق في مصر الجديدة . عدت في المساء لأجلس على مقهى «ريش» بيدان سليمان باشا ، حيث قابلني أحد الأصدقاء متهللاً ومعبراً عن إعجابه الشديد بقصيدتي «الصرخة والخوف» المنشورة في «الأهرام» . دهشت وقلت له أين قرأها . إنها لم تنشر في «الأهرام» وبعد جذل مثير أحضر لي الصحيفة ورأيتها منشورة في الطبعة الأولى من الأهرام نفسه . واتصلت بالدكتور لويس عوض الذي أبلغني أن رئيس التحرير قد رفضها بعد طبعها في الطبعة الأولى . ولا أنكر أن شيئاً من الخوف قد اعترائني فقد كان عبد الناصر في قمة مجده ونظامه في قمة رسوخه . القصيدة مقطعان . الأول بعنوان «الصرخة» ويكاد أن يكون نبوءة حقيقية بالهزيمة الحاطقة في عام ١٩٦٧ أى بعد ذلك بعام واحد وكان المقطع الثاني بعنوان «الخوف» يقول جزء منه

قلنا نحن مصاييح العالم
وكذبنا
عانتنا ذاكرة الريح
كتنا نحمل ألف ضريح
ونصل لإله مشبهه في وجهين
وبحثنا عن سيف شجاعتنا
بين تجاويف هياكلنا الخشبية
وتصاييحنا
وكذبنا نحن حلة الحرية
قلنا إن الله إله واحد
وبعلمنا : إن الله كثير
قلنا إن الحب شفاء الأوجاع
وتبادلنا في الظلمة طاعون الحقد
قلنا ستقول الصدق
وقطعنا كل لسان صادق
قلنا لا يهزم قلب المؤمن
لا يدركه جزع في موقف
لكننا حين أتانا الأعداء
حاصرنا نعيان الخوف

كان عام ١٩٦٦ هو عام تأكيد زعامة عبد الناصر فلم يحدث أن اتسع نفوذه في الداخل وارتقت سمعته العالمية في الخارج كما حدث في هذا العام . كان اليقين الجازم بقوة النظام وسيطرته لا يقبل الشك ولكن قصيدة ونحن غزاة مدينتنا كانت تنبئ من رؤية داخلية لواقع يوحى سطحه الإعلامي بالقوة والتمسك والمجد القومي ، وكان عمقه الاجتماعي مقعماً بالقهر والخوف والشك . ونشرت القصيدة في مجلة حوار اللبنانية عام ١٩٦٦ ، وقد رأى فيها البعض نبوءة مبكرة بما حدث عام ١٩٦٧ تقول أبيات من القصيدة

وتساءلنا
أى غزاة جاموا في منتصف الليل

رجعوا بالأشجار بمينا عن مجرى النهر
هدموا أعمدة الضوء
رحلوا بالأزهار إلى مقبرة وحشية
وضعوا سيفا بين شقاء تدنو من عقود القبلات
داسوا بالخليل جبين المعبد
طردوا عنه الصلوات
صرخوا في وجه الفجر
ماتت زهرات الحلم على شفة الماء
ماذا ؟ هل كان الجنود مسموما
هل كان القمر صديقا للأشباح ؟
من أوقف زحف الوردة نحو النجم ؟
من دس الخنجر بين غشاء القلب
من علق أجراس الرعب
فوق صدور الأطفال

ثم تألى الإجابة من داخل القصيدة نفسها :

حين قللنا صدق القلب
حين تعلمنا أن نتفن أدوار هذه
في فصل واحد
حين أقمنا من أنفسنا آلهة أخرى
وهكذا آلهة شوهاه
حين أجبنا الغرغرى بالضحكات
حين جلسنا نصخب في أهراس الجن
حين أجاب الواحد منا
« ما دمنا بخير / فليفرق هذا العالم طرفان
كنا نحن الأعداء
كنا نحن غزاة مدينتنا

وأعتذر لأنني أوردت القصيدة كلها ، لأن المعنى لم يكن ليكتمل بدون ذلك . ليس من قبيل الادعاء أن أقول
إنني لم أفلح مطلقا ، في أية مرحلة من مراحل تجربتي الشعرية ، في الفصل بين حريتي الفردية وحرية الوطن
والمجتمع الذي أعيش فيه . لقد كان هاجس حريتي الفردية ملتبسا ومتحدا بحرية الوطن . في أغسطس عام
١٩٧٤ تعرضت لعدوان عيشي لم أصل لتفسير له حتى الآن ، بينما كنت بصحة بعض الأصدقاء ومنهم الشاعر
محمد عفيفي مطر ، وقد أصيبت في رأسي . كان الحادث صدمة كاملة لي ونزقت الدم من رأسي بغزارة ، ولولا
المصادفة المثيرة للدهشة التي سجلت برصوب سيارة الإسعاف إلى مكان الحادث لقضيت نحبي ، وعندما تأملت
هذا الحادث بعد فترة لم أستطع أن أعزل حريتي الفردية عن التطور - أو بالأحرى التدهور - الذي لحق بالواقع .
ورغم أنني عاجز عن تفسير ما حدث وقد نشرت صحيفة «الأهرام» تفاصيل الحادث في صفحتها الأخيرة التي كان
يجريها الأستاذ كمال الملاخ ، ولكن الخبر رفع من الطبقات التالية للطبعة الأولى التي تضمنته . وقد طويت

الموضوع وأرجعت السبب المباشر فيها حدثا لمدوانية بعض المراقفين لنا ، ولكن قصيدة ومشاهدات دامية في مدينة لا مبالية ، التي نشرت في مجلة «الآداب» وفي ديوان «تأملات في المدن الحجرية» كانت تصويرا وتجسيدا للتحلل الذي أصاب المجتمع . تقول بعض سطور القصيدة

يسألني السائح
عن أقدم قبر لعظيم
بين مقابرك الشاهقة البنيان
والتفتت نحوى غابات التاريخ
كانت لالفة تومض في قلب الليل
تصرخ فوق ضريح
«هذا قبر الحرية»

هل كانت قصائدنا ، منذ الطفولة ، مرآى للحرية بمستواها العاطفي في مرحلة المراهقة ، ومستواها الفكري في مرحلة التكوين ، ومستواها الإبداعي في مرحلة التضج ومستواها السياسي في مراحل الوعي ، ومستواها الاجتماعي في لحظات الممارسة ؟ هل كان الحزن الذي يغمر قصائد الشعراء منذ الخمسينيات وحتى اليوم بسبب غياب الحرية ؟ لا أستبعد الإجابة بنعم . لقد تحول هاجس الحرية إلى ليل من الميتافيزيقا إلى صرخات جريئة بعد أن تلاحقت التطورات وأصبح الحلم بالحرية بطول الليل نفسه الذي تتحدث عنه قصيدة «لأنك تجهل مملكة الليل» :

وتعلم للبحر موت النجوم
وتعلم للنجم موت البحار
تزف إلى العشب أن الصخور
تد مالكتها في جميع الجهات
وأن الخشب تأث
لتضع للحقد دربا
لتضع في الليل ثعبا
الليل جليد .

ولعل قصيدة «حصار» في ديوان (رماد الأسئلة الخضر) . تقدم صورة المأزق الإنساني كله ، حين تصبح الغرفة بلا أبواب بعد رحلة عناء تبدأ في فجر الطفولة وتنتهي في الغروب . يتصاعد نشيد الحرية أو نشيجها في معظم قصائدي . وهي بوصفها قيمة إنسانية كبرى تلد فيها أخرى وتجاوز الحياة كلها في مستوياتها المختلفة . ولا أظن هذه الصفحات بكافية لتقديم شهادتي حول علاقة شعري بقيمة الحرية . إنها مجرد إشارات وأهنة إلى هذا العالم الدفين الذي اقتبست القصائد بعض ملامحه وفجرت بعض براكينه . ولكن الحرية تظل قارة شعرية تقف حراب طويلة على سواحلها . بينما أغاق السرييس التي تنبعث منها تغوى الشعراء على الدوام بالإقدام على التضحية حتى بحياتهم وليس بتصعيد أناشيدهم فقط . لا أعرف كيف أصف علاقتي بالحرية إلا باعتبارها تمثل - بأعمق المعاني - علاقتي بالحياة ولا أجد للحياة معنى إلا في ظل تفتحها في الأفق الشعري . سيظل الشعر والحرية جلزعين عميقين لحياة تتطلع إلى الكمال والجمل وتغفو إلى أخوة الإنسان للإنسان . إن الحقيقة الساطعة التي

أومن بها هي هذه السطور الأخيرة من قصيدتي «أمثلة الشاعر والمدينة الخرساء» وهي أسطورة عن الحرية في ديواني (مرايا النهار البعيد) تقول السطور :

لا يمكن قتل الكلمة
لا يمكن قهر النور بأعماق الإنسان
الإنسان - الإنسان
كون من أشواق وأغان





حرية الكاتب وأبواب الجحيم

محمد أبو العلا سلاموني

مصر

أن تكتب لنفسك فنك هي السكينة والطمأنينة ، أما أن تكتب للآخر فانت إنما تفتح على نفسك أبواب جهنم ، ذلك هو الفارق والفارق بين مرحلتين يمر بهما الكاتب منذ ممارسته لحرفة الكتابة ، مرحلة يكتب فيها لذاته معبرا عن مشاعره الجياشة وأحاسيسه المتوثبة إزاء العالم الذي يحيط به ، لذلك فهو غالبا ما يكتب الشعر في لونه الرومانسي الجميل ، وهو إن فكر في أن يعرضه على الآخرين لا يطمع في أكثر من أن يشاركوه الفرح والبهجة ، ولا بأس أيضا أن يشاركوه بعض الأحزان الجميلة . أما في مرحلته الثانية حين يكتب للآخرين فهو حينئذ يكون قد قرر أن يخرج من منطقة الحوار من جانب واحد إلى منطقة الجدل بين الذات والموضوع أو بين النفس والآخرين . والآخرين ليسوا هم الجحيم كما قد يعتقد البعض ، ولكن هناك من يجعل الوصول إلى الآخرين هو الجحيم بعينه ، وتلك هي حكاية الكاتب مع معضلة الحرية .

قبل نسكة السابع والستين ، لم يكن يعنى كثيرا الكتابة للآخرين قدر ما كان يعنى أن أكتب لنفسى ، لذلك كنت أشعر بلذة الحرية المطلقة في الكتابة دون حدود أو قيود . كتبت شعرا رومانسيا عن الحب والموت . . كتبت عن هيروشيا ومحنة الطيارين الذين ألقوا عليها قنبلة الدمار في مسرحية (رحلة الموت) . . كتبت مسرحية تجمع بين فلسفة شوبنهاور عن إرادة الحياة والليبيدو عند فرويد في مسرحية (الملكة) . . كتبت عن الجدل بين حياة اللذة الحسية وحياة التصوف الروحية في مسرحية (الجذب) . . كتبت رؤية سيكودرامية وتجريبية في مسرحية (تحت التهديد) . . كتبت عملا ميتافيزيقيا في إطار عبثي في مسرحية (مباراة بلا نتيجة) . . وغيرها من الأعمال التي كانت تشبع رغبتي الذاتية في الكتابة والاستمتاع برياضة وجدانية ، ولذلك احتفظت بها لنفسى ولم أنشر إلا بعضها منها . وهكذا إلى أن حدثت النسكة التي أمتعت القلوب وزلزلت العقول ، ولم يكن هناك بد من الخروج من دائرة الذات الوردية إلى عالم الواقع المرير ، وكان من المحتم أن أمارس الجدل مع الآخرين بدلا

من حديث النفس ، فكتبت مسرحية (الأرض والمغول) لمعالجة الهزيمة القومية من خلال قصة الملكة التي اعتزلت الحكم بعد موت زوجها ، وتركت السلطة للشعب الذي يواجه جيش المغول الذي يطرُق الأبواب ، ويدور الصراع بين قوة الأثرياء وسطوة الدوايش من جهة ، ورغبة الفلاحين في استعادة حقوقهم من جهة أخرى ، إلى أن يستطيع الفلاحون في النهاية أن يقيموا سلطتهم في مواجهة تحالف الأثرياء والدوايش في الداخل وغزو المغول في الخارج . إلا أن أحد المسؤولين في الثقافة الجماهيرية ، وكان في منصب المدير العام حينذاك ، وكنا في أوائل السبعينيات ، حين قرأ المسرحية ، رفض التصريح بعرضها بحجة أنها عمل متطرف لا يتفق وقيم المجتمع . وحينئذ حدثت الله أن رفض المسرحية لم يكن من جهاز الرقابة على المصنفات الفنية كما هو متبع ولقائه من قبل رجل حريص على قيم المجتمع ومبادئه ، جزاه الله كل خير .

في محاولة أخرى لمعالجة قضية الهزيمة كتبت مسرحية (رواية التدمير عن هوجة الزعيم) ، وهي تدور حول أحداث الثورة العربية وهزيمة التل الكبير أمام الاحتلال البريطاني ، وتوقعت أن يحدث لها ما حدث لـ (الأرض والمغول) ولكن فوجئت بالموافقة عليها ليحدث لي مع هذه المسرحية ما هو أشد من الاعتراض على عرضها .

كنا في ذلك الوقت في مدينة دمياط - كما كان الجميع من أدباء الأقاليم - نطالب بإقامة اتحاد مستقل للكتاب ، وانتشرت الفكرة في أنحاء التجمعات الثقافية في الجامعات والمدارس والوحدات والجماعات الأدبية ، وكان لجمعية التي أنشأناها في دمياط في ذلك الوقت فضل المبادرة لنشر فكرة هذا الاتحاد المستقل بعيدا عن الأجهزة الرسمية ، خصوصاً الاتحاد الاشتراكي الذي كان يريد احتواء هذا الاتحاد . في ذلك الوقت كانت مدينة بورسعيد تستعد للاحتفال بعيد النصر ليلة الثالث والعشرين من ديسمبر سنة ١٩٧٤ ، وكان من ضمن برنامج الاحتفال عرض مسرحية (رواية التدمير عن هوجة الزعيم) من إخراج عباس أحمد ، وتضامنا من أدباء الأقاليم مع أدباء بورسعيد في قضية الاتحاد المستقل يجتمع الأدباء في مؤتمر قبل افتتاح المسرحية ويصدرون بياناً ثنائياً يعبر عن رأيهم في هذه القضية ، ويعلق البيان أمام باب المسرح بقصر ثقافة بورسعيد ، ويدور حوار حول القضية بين الأدباء والجمهور ما لبث أن تحول الحوار إلى مظاهرة ثقافية وسياسية صاخبة ، وحينئذ شعر مدير الثقافة بالربح الشديد ولم يملك إلا أن رفع سماعة التليفون مستغيثاً بأجهزة أمن الدولة والأمن المركزي الذي ما لبث أن حاصر قصر الثقافة بالمدافع الرشاشة ، وأخذ العاطل بالباطل ، وقيض على الجميع بعد علفة ساخنة ، ورحلوا بنا في اليوم التالي إلى سجن الزقازيق العمومي وألقى بنا في غيابات هذا السجن ما يقرب من ثلاثة شهور طبقاً لقانون الطوارئ- بتهم أهونها إحراز منشورات معادية وأكبرها العمل على قلب نظام الحكم ، وكان من ضمن رفاق المحنة في سجن السجناء السياسيين شاعر المنصورة محمد يوسف وقصاص بورسعيد قاسم علوية والمخرج المسرحي مراد منير ونائب بورسعيد في مجلس الشعب الحالي البدرى فرغل ، إلى جانب ما يزيد عن عشرين أديب وممثل من بورسعيد ، ورغم تلك المحنة همدت الله كثيراً أن ما حدث لي وللمسرحية المتكودة لم يكن بسبب الرقابة على المصنفات الفنية ، ولكن بسبب قانون عريق من أهم قوانين الرقابة على الحريات العامة وهو قانون الطوارئ المجيد أبقاه الله لنا ذخراً إلى يوم القيامة .

وفي أواخر السبعينيات ، أثناء وجودي خارج مصر ضمن البعثة التعليمية في الجماهيرية الليبية ، علمت أن مسرح الطفيلية يستعد لإنتاج مسرحية (فرمان الله والأرض) باسم (سيف الله) إخراج حافظ أحمد حافظ ، ولكن فوجئت بأن المسرحية التي تم إنتاجها كاملاً غير منقوص قد صدرت إليها الأوامر من السيد

مدير عام مسرح الطلبة للمخرج الكبير سمير العصفوري بإيقافها ليلة الافتتاح . . . وحينها تصورت أن أجهزة الرقابة هي التي أصدرت أوامرها بإيقاف المسرحية ليلة الافتتاح ، إلا أنني علمت فيما بعد أن السيد مدير عام مسرح الطلبة كان أكثر حرصا من الرقابة على إيقافها حتى يطبق المثل الشائع والشجاع « بيدي لا بيد عمرو » .

وبعد هذه الواقعة المروية بسببة أعوام تقريبا حدثت واقعة أخرى أشد وأثقل وأتذكر في مسرح الطلبة ، وذلك حين تعاقبت على إنتاج مسرحية (أبو نضارة) التي تتعرض للصراع بين الفن ممثلا في أبي نضارة مؤسس المسرح المصري وبين السلطة الممثلة في الحديوي إسماعيل ، الذي انتهى بإغلاق الحديوي لأول مسرح مصري ونفى أول صاحب قلم في تاريخ مصر الحديث إلى الخارج ، حينها قام السيد مدير عام مسرح الطلبة نفسه بأداء الدور القديم نفسه ، فلم تر المسرحية النور حتى يومنا هذا . وحينئذ حدث الله أيضا أن قتلة المسرحية كانوا من الفنانين الزملاء وليس من أجهزة الرقابة أو أجهزة الأمن .

في سنة ١٩٨٣ قام المخرج الكبير سعد أردش بتجربة مسرحية هامة في إطار التأسيس لمنهج مسرحي عربي ، وذلك حين أخرج مسرحيتي (مأذن المحروسة) التي تعالج قضائنا الوطني أثناء الحملة الفرنسية على مصر. وتم عرض المسرحية في وكالة الغوري وسط نجاح جماهيري ونقدى كبير ، وكذلك تم تصويرها لتلفزيونيا ، وانتظرنا أن تعرض على الشاشة الصغيرة كما كان متوقعا ، ولكننا فوجئنا بإلغاء عرضها دون إيذاء الأسباب ، وحينما سألنا عن علة الإلغاء قيل لنا أن لجنة من الأزهر الشريف اعترضت على عرض المسرحية لتلفزيونيا لأن المسرحية تتعرض لشخصيات أزهريه ، فقلت لهم إن المسرحية قمت هذه الشخصيات في إطار النضال الوطني ، فقالوا إن الغناء والاحتفال الذي قدم في داخل المسرحية لا يليق مع وجود شخصيات أزهريه ، حيثئذ شكرت الله على أن لجنة الأزهر الشريف لم تصدر فتوى بتحريم الغناء والاحتفال في المسرح والتلفزيون حتى الآن .

في سنة ١٩٨٥ قدمت من خلال المسرح المتنول مسرحية تعليمية باسم (مدرسة المشاهدين) لتواجه بها ابتدال مسرحية (مدرسة المشاهدين) وهي معالجة مسرحية تربوية لمنهج الفلسفة والمنطق للثانوية العامة . وتوافد على المسرحية آلاف الطلاب من شبائنا وشاباتنا لمشاهدة المسرحية مرات عديدة ، ورأينا أن تصويرها لتلفزيونيا لتعميم الفائدة على طلاب مصر جميعا ، ولكن للأسف أن الذي اعترض على تصوير المسرحية هذه المرة هو جهاز التربية والتعليم ، ممثلاً في الرجل التربوي الذي يشرف على برنامج الفلسفة في البرامج التعليمية ، وذلك لأنه لم يشرف على المسرحية منذ بدايتها ، وهكذا قلم أضاع جهد عمل مسرحي كبير كان من الممكن أن يستفيد منه عدد كبير من الطلاب والطالبات بل والجماهير الأخرى في حين ما زالت مسرحية (مدرسة المشاهدين) تمثل مكانتها المرموقة على الشاشة الصغيرة في كل المناسبات رغم ما تقدمه من نماذج ومؤسفة وتقييم متدنية أمام الأجيال الصاعدة من الطلاب والطالبات .

منذ ثلاث سنوات تقريبا ، صدر أمر من السلطات المحلية بمدينة حماة بإلغاء أحد الموالد الشعبية الشهيرة وهو مولد « أبو المعاطي » ، وذلك تحت ضغط القوى الرجعية والمتخلفة بسببة أن المولد بدعة وضلالة مآلها

النار . إن هذا المولد يعتبر من أهم الظواهر الفنية الاحتفالية في بلدنا دمياط ، وبغض النظر عما فيه من ظواهر سلبية فإنه يعتبر مستودعا للفن الشعبي التلقائي والاحتفالية الشعبية العريقة والمتنفس الوحيد باعتباره احتفالا جماهيريا وكرنفالا قوميا عريفا ينبغى الإبقاء عليه مع تنقيته وتشذيبه وتطويره كما هو حادث في كل احتفالات شعوب العالم وكرنفالاتها . من هذا المفهوم كان الاتفاق يبق بين المخرج الكبير سعد أردش ابن دمياط على تقديم عرض احتفالي يتناول قضية المولد والدفاع عن التراث الشعبي ، وبالفعل كتبت مسرحية (مولد يا بلد) تعرضت فيها للقضية من كل جوانبها ، قلمتها لتنفذ في مديرية ثقافة دمياط ، وكم كانت المفاجأة حين وجدنا أن رفض المشروع لم يأتنا من الرقابة أو حتى السلطات المحلية أو أجهزة الأمن في دمياط ، بل وجدنا المعارضة تأتينا من مديرية الثقافة وإدارة الفرقة المسرحية بحجة أنهم لا يستطيعون الاعتراض أو انتقاد قرار على أصدرة السيد الدكتور الوزير محافظ الإقليم أو السلطة المحلية ، فهذا مالا يصح ولا يجوز ويتأسفون لعدم إمكانية تنفيذ المشروع . وحيث حدنا الله على أنه ما زال في الإقليم أجهزة ثقافية تحترم القرارات المحلية هذا الاحترام النادر الذي يذكرنا دائما بأخلاق القرية التي نفتقدها هذه الأيام .

في ظل قيادة مسرحية كبيرة تولت مسئولية قطاع مسرح الدولة ، وهال لها المسرحيون في كل مكان باعتبار أنها جبهة الإنقاذ الوطني للمسرح المصري تصورت يومها أن العصر الذهبي للمسرح سوف يعود على يد هذا الفنان والمخرج الكبير كرم مطاوع . اتصلت به مباركا ومهتيا وعرضت عليه مسرحية (المزرعة) ، وهي مسرحية تعالج القضية الفلسطينية من منظورها المعاصر ، والذي يناقش مقولة الحل العادل والتعايش السلمي بين جميع الأطراف ، وما إذا كان ذلك الحل ممكنا أم مستحيلا ، فإذا بالفنان الكبير يفاجئ بقوله إنه لا يستطيع أن يقدم عرضا عن القضية الفلسطينية بعد ما حدث من الفلسطينيين أثناء حرب الخليج . وحيث أدركت أنني أمام كرم مطاوع الموظف الكبير ، وليس كرم مطاوع الفنان القدير .

من وحي فن الموالد الشعبية ، وفي إطار من الأحداث الغريبة والمريبة التي ظهرت مع تضخم شركات توظيف الأموال ، كتبت أول مسرحية للمسرح الخاص ، هي مسرحية (المليم بأربعة) تناولت فيها جلود هذه الظاهرة الخطيرة التي تعتبر بحق أكبر عملية نصب تاريخي على شعب ولا يضاهاها في ذلك سوى عملية النصب الكبيرة والشهيرة التي تمكن بها اليهود من نهب أموال الشعب المصري ليلة خروجهم من مصر حين اقترضوا أموال المصريين وحلهم وودائعهم ، واستيقظ الشعب المصري ليجد اليهود قد هاجروا إلى الشرق بكل ثرواتهم .

كتبت هذه المسرحية وكنتم أنتظر أن تستمر سنوات وسنوات ، خصوصا وقد تمها لها مخرج كبير كجلال الشرفاوى وشاعر كبير كالأنبوسى وملحن كبير كجمال سلامة وممثلون كبار كنور الشريف ونورا وعمود الجندي ، ولكن للأسف لم تستمر المسرحية أكثر من شهرين ولم تحقق النجاح المنتظر . فقد فوجئنا برسائل تهديد وإنذار بحرق المسرح وتدميره إذا لم تتوقف المسرحية . وتم استدعاء رجال الشرطة يوميا للكشف عن المضمرات بالأجهزة الدقيقة وأصبح الجمهور يدخل المسرح وهو في حالة ذعر وخوف . كيف إذن يستمر عرض مسرحي كوميدى تحت الإرهاب وتهديد السلاح ؟ من هنا تقرر إيقاف المسرحية بناء على نصيحة عدة أجهزة رسمية عليا

رأت في إيقاف المسرحية أولاً ضماناً لسلامة المسرح ثانياً ضماناً لعدم « التنكيد » على الناس الذين تم النصب عليهم ، ثالثاً إرضاء لرغبة بعض المسؤولين المتورطين في هذه الشركات ، رابعاً نزولاً على رغبة دول شقيقة لا تريد أن ترى هيبة الذقون والجلاليب البيضاء تهان على هذا النحو . وحيث أننا الله أن وجدنا جهات رسمية عليا وجهات دولية شقيقة تحملنا في الوقت المناسب خشية أن نتعرض للإرهاب أو الانتقام .

وأخيراً ، لا آخر ، أستم ترون معي يا سادة يا كرام أن نشكر الله بكرة وعشياً على أن دور الرقابة على المصنفات الفنية قد انحصر كثيراً ، وترك المجال لأجهزة أخرى أعظم شأنًا وأجل عملاً ، أم ترون أن ندعو الله لجهاز الرقابة أن ينصب من نفسه جهازاً للدفاع عن حقوق الفنان ضد الأجهزة الأخرى . . ؟ أفبدونا أفادكم الله . . .





مستحيل الشعر العربي *

محمد بنيس

المغرب

- ١

أت من المغرب ، هذه الناحية القصوى لغرب العالم العربى ، والمتاخمة ، من جهة الشمال ، لإسبانيا ، التى تفاعلت معها فى قديم العهد الأندلسى . المغرب ليس مجرد بقعة جغرافية ، بل هو ، أيضاً ، مجتمع وتاريخ وثقافة ، تبلورت جميعها ، وفيها كان الشعر يبحث دوماً عن نفسه ، من خلال تعدد اللغات . هذا النسيج الأول يسكن القصيدة ويكتب عليها ، من غير علم ولا إرادة ، شبيهاً بالوشم الذى يتركه الحديد المغمى على الجسد . هناك ، يظل هذا النسيج ، مهما تاهت القصيدة وهاجرت ، بدم الأجداد والأحفاد تسمى تجرّيتها ، حيث المستحيل هو التحقق ذاته لمنتهى الكتابة .

فى الاقتراب من هذا الدم تتضح سمات وتضيق أخرى . لا بأس . هكذا نقول فى المغرب . والبأس شديد . له الدوار والحصى . فالشعر ، فى المغرب ، يترك من مغارة بعيدة القرار ، متاهاتها أوسع من متاهات القصيدة ذاتها . الدوار والحصى أول ما تستشعره اليد الثالثة الغربية ، لأنها من المجهول تختار للقصيدة مسارها ، لا من الأعلى أو الأسفل ، من ذلك المجهول الذى يشترطه حتم عدم العثور على مصدره . والذات لا تريد أن تكتب ، لأنها ، قبل ذلك ، متورطة فى الكتابة ومألها . سحابة قرمزية تدهم الجسد ، فى لحظة ما من حياته ، لنسمها الطفولة أو المراهقة ، ثم يسهر الوشم على دقائق توقف القلب . لطخات أولى وثانية . وردة على ورقة . نهر يتدفق من أنحاء الجسد . نثر عليها لتفتقدها . نحتدها لنضيع فيها .

● أسهم الشاعر محمد بنيس چلا النص فى السلسلة الأوربية للغرابية التى انطلقت بمطريد فى ٢ و ٣ يونيو فى محور « الثقافة والديمقراطية » .

والشعر خطاب الذات المعروفة . لا يثبت إضمارها الشخصى إلا باختلافه عن غيره ، لا أقل منه ولا أكثر ، لا أقدم ولا أحدث . يختلف لأنه كذلك يكون . المفرد والمختلف هو ، بدءاً ، ما يتحاشى الجماعى والجمع عليه ، بحثاً عن عزلة يوتقيها ويقبل بأهوالها . هناك ، فى حدّ العزلة ، يُسمّى ذاته ليسمى زمنه . له السرايب والصمت . لا يتنازل عنها . إنها ، بامتياز ، مكان حرّيته التى يعيد بها صياغة الذات والعالم . يشترق سيادة غيره عليه ، محتجاً ، وخضوعاً فى آن ، ليسهر على حدود الخطر ويضئ غير المضاء . يعيث بالولاء لما يناهض حرّيته . متعاليات كلّها يراجعها دفعة واحدة ، دفعة كلمة أو بيت أو قصيدة برمتها . من السياء إلى الأرض ومن الأرض إلى السماء . المكان الوثقى مكانه . العتمة . الانشقاق . القلق . السؤال . النقصان . مكان لا يبدأ من اليقين ولا يقضى إلى الاطمئنان . دوران مُستعجلٌ فى البدئى . والمسافة حلزونية على الدوام . أيا الشعر ، كيف أندم على حرية أتململها بفائق الصمت ؟

أفق كهذا للشعر كتب تاريخ مصيره عبر اللغات والحضارات ، القديمة والحديثة ، ويعبر فى العصر الحديث أوضاعاً متباينة بين العالم الديمقراطى والعالم غير الديمقراطى . ولا ريب فى أن ما يشدنا إليه ، الآن ، هو فعل الشعر فى زمن تقلب فيه البسيطات ، وتحدث فيه النداءات من أجل حق الاختلاف فى التعبير عن ذاته ، حيث يصبح اثبات حق الفرديات علامة على عصر مغاير ، تراجع فيه السياسة والثقافة ، ممّا ، نظرتما إلى ما حكمهما منذ عصر الأنوار ، فن اختيار نموذج الحداثة ، والإيمان بالتقدم الذى يسير إلى أمام لا تتر فى . حقاً ، هذا همّ جماعى . نبحث فيه ، هناك وهنا ، يُجْهِم مرةً وحيرةً مرات . ولا يبدو أن الثقافة استطاعت ، بعد أن تعين للمسار جهته السعيدة . القلق والسؤال متآلفان . من أى يقين نبدأ التحية لعتبة أخرى ؟ كل شيء قابل للنقض . معرفتنا بالطبيعة أو الإنسان أو القيم .

متواليات تهدم الصروح الباذخة . وهاهو التعميم الذى كانوا وعدونا به مجرد نعوش وحطام . أى رعب هذا الذى يلف خططنا ما دمنا لا نرى إلى القيد واضحاً ؟ استراتيجيات جديدة تُغير علينا ، وخواص لا مواء لها . والكُل مأخوذ بهلاكه ، حتى المطمئنون الراسخون فى جلالة القرار . بئى شيء نحتمى ، بعد هذا ؟ الصمت أو الجنون أو الانتحار ؟ ونندمُ الملقفون ، يندفعون إلى الاندماج فى آلة الاستهلاك وقد تخلّوا ، شيئاً فشيئاً ، عما كانوا به يجعلون عملهم غير قابل للاختزال .

- ٢ -

والشعر العربى الحديث معنىً يله الإبدالات التى لا يتسع لها السكون . وهو ، اليوم ، عبر عدة أنظار ، أو فى المنافى القصصية ، يحاول أن يتأمل ذاته فيما هو يحاول تأمل الانقراض التى تشكل عالماً الراهن ، منظوراً إليه من خلال نتائج الإبدالات الدولية والمحلية على مصير الشعوب العربية وحرّيتها وثقافتها . يواجه دماراً مضاعفاً يصعب أن نعتز له على مستوى واحد من التمثيل ، حيث كل مظهر من مظاهر الوجود الفردى والجماعى يبدو مفتقراً حتى يبلغ أعلى مراحل اللامساة .

إن المأساوى ليس مقتصرًا على القصيدة ، فهو مشترك اليومى ، أكان اجتماعيًا أم سياسيًا أم ثقافيًا ، يتجسد فى تفاصيل عادية ما لا تفرق فيها أو نرغمها على الاختفاء فى ركن النسي . ولذا فإن المأساوى يتقاسمه الشعر مع غيره . على أن الشعر يلتصق مع المأساوى من جهة اللغة ، بما هى عنصر اختراق الذات نحو كتابتها ، وفى الاختراق كثافة تسطع بلا محدوديتها ، مقاومة عنف دمار برمت ، ينحدر من تاريخ ودم وآلام .

والمأساوى ، الذى يتجه صوب الوجود ، وصوب اختيار الحياة والموت معاً ، لا يقدر الشعر أن ينتشر فيه بكلمة أمر . فاللغة العربية الحديثة ، التى قاوم شعرها عوائق انبثاق الفرد والمختلف ، هى أساساً لغة الوعى الذى يرغم الشعر ، باستمرار ، على أن يكون مجرد إضافة لما سبق للكتاب أن قصده وفصل فيه بين القيم والمصائر . هكذا يكون الشعر العربى الحديث ، ناشئاً ضمن منطقة احتجاجه وخضوعه ، مُسوِّراً بما يقول : « لا » ، وبما يقول : « إنه المنوع » . وقد لا يكون ذلك قيمة أو مصيراً ، بل كلمة وحيدة أو كلمات فضلت عنقاً حُرّاً ينعمد فيه الاكثراك بتشريع مؤسسات هو غريب عنها . وإذا كان للغة أسرارها فإن للاحتجاج عن الأمر أسرارها هو الآخر .

بأسرار الاحتجاج كتب الشعر العربى الحديث المفرد والمختلف ، مازجاً بين سؤال الذات وسؤال التاريخ والوجود ، متقللاً من فضاء إلى فضاء ، راحلاً على طريق الآلام ، متحفرًا فى العيش والتخييل ، مانعاً للتفند فمسحة تقتلص كلما ابتعدنا عن الشعر إلى غير الشعر . بهذا المسار الحزبى يلتقى الشعر العربى ، اليوم ، ولكنه يفتنه من مجهول يتدخل الزمن فى رسمه . لم يعد البحث عن المفرد والمختلف يبنى استقصاء الكل والشمول ، بل هو ، بالأحرى ، يختبر الجزأ والمقطع والمابر ، يقترب من المُفْعَل والمُأَسْمَى ، يحفل بالبقايا من روائع واللوان وأصوات وسمات ، ويعمل من الخفيف والضعيف وحدهما ملتقى أشباح تسيل فى هذيان له ضوء الحالات المضادة التى لاقرار لها .

تاريخ المفرد والمختلف ، فى الشعر العربى الحديث ، يتجدد فيها هويسكن أرتجاج اليقنيات ، بحثاً عن حرية أوسع فى اختيار الحياة والموت . وهذا التاريخ متنعج بأثر الزمن عليه . فهو يقدر ما أهل من قيمة الحياة والحركة بقدر ما تصاعدت مطاردته ، من بلد إلى بلد . منذ بدايات القرن إلى الآن . اعتقال الشعراء ، طردهم من أعمالهم ، نفيهم عن بلدانهم ، توقيفهم فى الحدود ، منع شعرهم ، إلغاء لقاءاتهم الشعرية ، إرغامهم على الصمت إن لم يكن على التوبة ، هى بعض علامات غنة شعر ربط حرته بحرية اختيار أمة لمصيرها ، وهو ، اليوم ، يطالب ، كما يطالب غيره ، بديمقراطية ترسخ الحق فى التعدد والاختلاف والمغامرة .

ولم يكن التاريخ الاجتماعى - السياسى للعالم العربى الحديث غير نقىض الشعر وحرته . فالدولة ، بمختلف أنظمتها ، وطوال المراحل المتعاقبة من هذا القرن ، لم تتنازل عن استبدادها واستبداد متعالياتها ، فى جميع البلاد العربية . وما دامت للتعاليات الدينية ، التى تفترض الخضوع للواحد ، ولأسبقية حقيقة المؤسسة ، مشتركة بين اليمين واليسار ، بين الدولة والمعارضة ، فإن الشعر واجه البنية الدينية السائدة بين النخبة بقدر مواجهته للدولة . فالمفرد والمجهول لا حدود له غير المجهول ، غير الممكن الذى يجترق الكائن باستمرار .

والشعر ، الوثق للمعايير والقواعد الموضوعية ، طارده هو الآخر شعر القلق والسؤال ، كلياً أعلن هذا الشعر عن ذاته وجاهر بالمفرد والمختلف . وبهذا المعنى، فإن الشعر العربي الحديث امثل لثقافته التي أعادت إنتاج المتصاليات ، وتناصرت الامتياز والمصالح على حساب الألام التي لا مفر منها لأي عجاج على الاستعباد والإخضاع . ولعل وضعية أغلب المثقفين الجزائريين ، الذين ناصروا اللاديمقراطية ، منذ بناير الماضي ، بعد أن كانوا يعتبرون الديمقراطية قضيتهم هم أيضاً ، لتقدم البرهان على أن الاستمرار في اختيار الديمقراطية صعب . إن المثقفين لم يتعلموا ، بعد ، مدلول القطعية مع متعاليات الواحدة ومع الابتهاج بامتيازات ومصالح يتم بها تبرير الممارسات اللاديمقراطية .

ولا يتوقف المأساوى ، فالعالم العربي مرّ بمراحل هيمنة الغرب عليه : الاستعمار بأشكاله المتعاقبة (استغلالاً واستيطاناً) ، ثم منطق النظام العالمي الجديد ، بما يفرضه من استدانة الإخضاع . إن الغرب ، المؤسس للديمقراطية داخل حدوده ، هو ذاته الذى يخضعنا قهراً لسلطته ، عنفاً وإكراهاً . لا أخضع شيئاً . نظريات الاستعمار من اليمون إلى اليسار ، سرقة الثروات المادية والبشرية ، تسميم العلم والتصنيع ، محو للهويات الثقافية والحضارية ، التدمير الملائم في الوقت الملائم ، عنصرية تتوسع ضد العرب ، من الحدود إلى الاماكن الحميمية .

الحرية والجمال ، اللذان بهما يُعرّف الشعر في جميع الحضارات والأزمنة ، يترجمهما المفرد والمختلف ، خصيصية كونية ملازمة للشعر ، وباسمها كان الشعر العربي الحديث مقاوماً للاستعمار ، مجزأ ، حل الدوام ، بين الثقافة الاستعمارية والثقافة الغربية التي أنجبت الوعى النقدي ، وساهمت في إعادة بناء النموذج الشعرى العربى الحديث ، هذا النموذج الذى تحلى متعاليات الثقافة العربية ، ليتابع النهج ، من جديد ، جريانه في فضاء التجاوبات الكونية الكبرى . ولكن التحليل الأوربي عن العرب والثقافة العربية لا يزال منكشفاً على ذاته ، غير منصت لقوة النداء ، أو مصنفاً هذه الثقافة ، في حالة انفتاحه ، ضمن خاصية العجيب والغريب ، تبعاً للتقاليد الإثنوجرافية .

- ٣ -

وأت من المغرب ، حيث خطاطة الاجتماعى - الشعرى تشكل عبر أنساق متفاعلة لكل من المقدس والتاريخى والسياسى واللغوى في آن . متاهات تنحدر من أبعد الأوضاع الثقافية في المغرب . وقد أحس شعراء نادرين ، مهما كانت اللغة التى بها يكتبون ، أن هناك ما يمنع الشعر من حريته ، من بحثه الشطشى عن المفرد والمختلف . وفي العصر الحديث تفصاح هذا الإحساس ، حيث سجلت لنا النصوص والحالات مدى تسرب المانع في الجهات المتعددة . فمالئع الدينى والفقائى واللغوى لم يكن أرحم من المانع الاستمارى . كما أن تبعية النقائى للسياسى لم تكن لتسمح ب بروز الدائيات في عتقواها واعتراقها للموانع .

لقد ورث جيل أسبقية الشهادة على السؤال عن المفرد والمختلف ، ولذلك فإننا تعودنا على قراءة النص الشعرى الجديد مناهاضاً لقيم الاستلاب والاستعباد بمظاهرها في مجتمع يمارس فيه المتعاليات هيمنتها المطلقة ،

وهو ما يؤكد غربة الديمقراطية في مجتمعنا . المطالبة بالديمقراطية لا تدل ، بالضرورة ، على القبول بها . فالامثال للوحدانية هو الصيغة الأكثر ملاءمة للبيئة الذهنية السائدة في المجتمع . لا أحد إلا الواحد . وأغلب الشعراء يفضل عادة الامثال للوحدانية حتى يعيد إنتاج ما يتناهى الشعر حين يصبح سؤاله مشبوهاً ، لأنه لا ينحصر في مقايضة الاستلاب والاستبعاد المتحكمين في المجتمع ، بل لمس أساسيات البنية الذهنية المشتركة التي تهيمن على الجميع .

إن حق الشعر في المفرد والمختلف عميد له ، من خلال بحث الشعر عن الحرية والجمال وسيادة قيمهما ، كان مهدداً على الدوام . وسعى القصيدة إلى مبتغاها الأرقى ظل معروفاً بالموانع المتوالدة مع الأيام . ولا حرية للشعر إلا خارج المؤسسات وخارج الحدود ما دام هامش الاختيار الحر متقلصاً ثم محاكياً . تبدل أقمعة الجلايين والقضاة ولا يتبدل الحكم على القصيدة التي لا تتنازل عن حريتها .

ولا يتأخر النظام العالمي الجديد في إعادة الهيمنة للفرنكفونية . هنا يتصاعد إلغاء حق اللغة العربية في الحياة ، وحق الشعر باللغة العربية في استنهاض ذاكرته ومتخيله قائداً من تلك الأفاق المتعشة التي رافقتها الأزمنة القديمة . تعود هيمنة الفرنكفونية لتمنع الحق في المفرد والمختلف ، متصصة لمتوحيها الذي يجمل منه الاختيار الوحيد لحاضر العلاقات الثقافية مما يستبدل كل إمكانية للتدخل الثقافي ويضعف الحضارة القادمة .

وإذا كان ما يحتاجه العالم من تقويض لدكتاتوريات سياسية وثقافية قد ترك أثره على القصيدة المغربية ، المحتمية بمسكن الفن ، فإن ابتعاد هذه القصيدة عن المطلقات والكليات يقودها إلى هامش تحاول فيه أن تؤسس للبحث عن المفرد والمختلف سراجيه ، منصبة لدمها الشخصي ، حتى ولو كانت متاعها أهون من مناعة قسبة جافة تعصف بها رياح تجمع أحلافها من كل المدارات . في هذا الهامش وحده تقيم بلا ندم ، تتأمل مآلاً وترافق السريرة ، بجرة عاشقة لقرارها .

٤ -

مستحيل الشعر العربي بكل هذا يتحده . لا لأن كل شعر هو بالضرورة أخو المستحيل ، بل لأن حق القصيدة العربية الحديثة ، في بحثها عن المفرد والمختلف ، مطوق بفتك لا يتعد ، من الامبراطوريات القديمة إلى الامبراطوريات الحديثة ، يتألف فيه الشمال مع الجنوب ، والجنوب مع الجنوب ، والعالم الديمقراطي مع العالم غير الديمقراطي . دُورٌ ومُحى . والشعراء في منافي الخارج والداخل تائهون ، من متاه إلى متاه ، ومن مطاردة إلى مطاردة . ومهما تكاثرت النادمون والمستسلمون ، فإن هناك جماعات شعرية تختار ما ينبغي اختياره من أجل تمجيد الحرية والجمال . وتكون المجتمع والثقافة من شرائط ضمان الأمن والأطمئنان . حتى يتيسر للعالم العربي أن يعيش بما يريد أن يختاره ، بعيداً عن كل إكراه واستبعاد ، فيه للقوميات والأقليات وللرجل والمرأة ، وفيه للغات والمعتقدات والمفرديات والخصوصيات . تختار من تاريخها ما ترى إليه انجهاً نحو مستقبلها ، بين أُممٍ آن لها أن تهجد مفهومها للإنسان والحقوق والحرية .

في العالم الديمقراطي تتصاعف الكتب والنشرات والدراسات حول الديمقراطية بما هي مفهوم حقوقي وممارسة سياسية واختيارات فلسفية . لا يكاد يمر علينا يوم دون أن نقرأ إعلاناً أو نتابع جدالاً . وحتى لو كنا نطمئن ، أحياناً ، إلى أن الديمقراطية تجسد نهاية التاريخ ، فإن كل هذا لا يشتر ، بعد ، إلى التفكير في نخل العالم الديمقراطي عن هيئته على «العالم اللاديمقراطي» . هذا أقل ما يثير العرب . فالعالم الديمقراطي يستسلم لسيادة الإعلام والاستهلاك فيما هو يندفع ، بلا هواة ، نحو المزيد من فرض قيم الاستعباد والاستلاب على غيره .

والعالم العربي ، من جهته ، يحس بهذا التوجه الجديد الذي تكاد تلمح معه آثار الثورة الفرنسية ، الأم الرمزية للديمقراطية . ونخبة العالم الديمقراطي ، في أوروبا على الخصوص ، غريبة عن هذا العالم العربي ، المحاذي لها ، وعن ثقافته وحضارته وأمثله الراهنة وندائه الذي طال وطال .

نحن مجرد أقوام من العبيد . وأرضنا مجرد مستودع للغايات . وباستثناء فريديت أوربية حافظت على موروث الإنسانية ، فإن نجاهل العالم العربي ، بل استناره ، بمشلائن قاسياً مشتركاً بين الأعمال الأوربية المتراكمة ، دون أن يكون للنخبة الأوربية في العصر الحديث مسار نقدي يمثل من أجل مستقبل مغاير .

ويظل مستحيل الشعر العربي الحديث مستحيلاً ، وهو يبحث ، في الآلام ، عن حقه في الفرد والمختلف ، لا ليكون في وضعية امتياز ما ، ولكن فقط من أجل الكشف عن لا نهائية الحرية والجمال . في العالم العربي وخارجه يظل مستحيل هذا الشعر مستحيلاً . وسهره على الفرد والمختلف هو أساس ما يجعله يلتقي مع المطالبين بالديمقراطية في العالم العربي ، حتى لو كتبوه ، محفظاً بقلقه وسؤاله ، وهو ما يدفعه إلى الحوار مع التجارب العليا للشعر في العالم الديمقراطي ، حتى ولو عُتسك هذا العالم بنسيانته .

ومستحيل الشعر في مواجهة اللاديمقراطية ممناه ، أخيراً ، أنه - بالإضافة إلى عدم تحليه من حق أصبح الدفاع عنه من راهن العالم الدولي ، ليتقل المجتمع العربي من حالة الاستلاب والهيمنة إلى حالة التحرر - يلتقي بجمهرته السيدة لتغادر الديمقراطية إرثها اللاديمقراطي ، وتفتح أفقاً ما يزال مجهولاً فيما هو مهدد في العالم الديمقراطي نفسه .

الشعر والديمقراطية توأمان . وكل ديمقراطية تحتاج إلى خلق علوهو ، بدءاً ، نفى للديمقراطية . وكل قصيدة تنتكز للانهائية الحرية والجمال هي ، أيضاً ، نفى للشعر . باستمرار تتعلم الإنسانية الشعر والديمقراطية ، ولكن متى يستطيع الشعر العربي أن يبلغ حقه في الفرد والمختلف ؟ وهل للديمقراطية ، في المجتمع العربي ، مستقبل قريب ؟ ويكفي إرادة يمكن لمفهوم الديمقراطية نفسه أن يفكك متعالياته من أجل أن يشمل الإنسان في اختلافه ولا نهائيته .



الهامش والمنتن ودوائر الاستبداد

محمد سليمان

مصر

في مايو ١٩٨١ ، كنت في الهيئة العامة للكتاب أسحب ديوان (أوراق الضوء) احتجاجاً على تأخر النشر . كان يرأس الهيئة في ذلك الوقت صلاح عبد الصبور الذي قدّمني في بداية السبعينيات واحتفى بقصائدي في مجلة (الكاتب) . كان تقرير الفحص المرفق بالديوان غيّراً . فبعد الإشادة بالمستوى الفني للقصائد ، تطرق الفاحص إلى المروق السياسي والديني ، وأنهى تقريره بالملاحظة « ولا أعرف إن كان على الدولة أن تنشر هذا الشعر أم لا » .

كانت إحدى القصائد قد صُدّرت بعبارة « ما من حب سعيد ، لأراجون ، وكان الفاحص قد رسم حولها دائرة بقلمه ، وكتب معلّقاً ومُنبّهاً إلى التأثير بالإلحاد الفرنسي ، وكان أيضاً قد نجح في اضطهاد بعض الشواهد الأخرى السياسية والدينية . ورغم إحالة الديوان إلى فاحص آخر ، قرأه ونحسب لنشره ، إلا أنني كنت مضطراً بعد وفاة صلاح عبد الصبور إلى سحب المخطوط في ديسمبر ١٩٨٢ .

•

منذ منتصف السبعينيات ونجم المروق السياسي والديني - الغموض - الاستهانة بالتقاليد والخرق في الهامش والانكسار تطارد السبعينيين . أذكر أنني ذهبت إلى مجلة (الهلل) - كان رجاء النقاش قد أصبح مشرفاً على تحريرها - أعطيتني قصيدتين (دون سابق معرفة) نشر أحدهما في (الهلل) وأرسل الأخرى إلى إحدى المجلات ، بعد أن استبدل بعنوانها « انكسار » عنواناً مُبهجاً على حد تعبيره ، وقد نُشرت القصيدة بعنوان (صمود) .

وأذكر أن وجاء النقاش كان أول من أعد ملفاً شعرياً بعنوان « عشرة شعراء وعشر قصائد » نشره في (الهلال) ، وكان من شعراء هذا الملف ستة من الحداثيين . وقد صدره بمقدمة دعا بها النقاد إلى مناقشة القصائد لكن أحداً لم يستجيب .

باستثناء الفترة التي كان فيها صلاح عبد الصبور رئيساً لتحرير (الكاتب) ، والشهور التي تولى فيها رجاء النقاش الإشراف على تحرير (الهلال) ، قُلت فرص النشر ، واشتد الحصار ، خاصة بعد أن دُفع إلى المنافي بعدد كبير من رموز الحركة الإبداعية المصرية في مجال الشعر والنقد ، وبرز التيار الرجعي الذي سيطر على المجالات وتصدر أجهزة الإعلام ، ولم يعد أمام السبعينيين سوى التكتل وتشكيل جماعات أو تجمعات لمواجهة أزمة النشر والدفاع عن حقوقهم في الاختلاف .

كان شعراء (إضاءة) قد تجمعوا « تضمّن ملف النقاش خمسة نصوص لشعراء (إضاءة) ، وكنت أعرف عبد المنعم رمضان منذ ١٩٧٤ الذي عرفني في ١٩٧٩ بالزملاء : أحمد طه - عبد المقصود عبد الكريم - محمد عيد إبراهيم . وكانت المصوم المشتركة - الرغبة في مقاومة استبداد السائد الشعري من أهم أسباب تأسيس (أصوات) ، والاتفاق على إصدار كتاب غير دوري (ديوان - رواية - مجموعة قصصية - عمل نقدي) ، على أن يكون العمل المنشور خارجاً على المؤلف ، جاداً وجديداً ، وكان هذا الشرط - رغم الوضوح الظاهري - مفاجئاً للخلافات وسبباً لانسحابي في ١٩٨١ ، بعد أن اكتشفت أنني احتل في الجماعة موقع المعارضة فنشاطنا الحقيقي في تلك الفترة كان منصّباً على المناقشات - إثارة القضايا - والقراءات الشعرية ، ولهذا الغرض كانت تعقد لقاءات أسبوعية في منزل أحمد طه وميزلي ، وكان ذلك في مقدمة أسباب اعتقالنا أحمد طه وأنا في يناير ١٩٨٥ .



يظهر المجلات (فصول - إبداع - أدب ونقد - القاهرة ..) خف الحصار ، واتسعت فرص النشر ، لكن التهم القديمة ظلت تعادّل . ولأن النص الديني يأتى في مقدمة النصوص ، التي أنشغل بها ، أحاورها وأستفيد منها ، كان الاعتراض على بعض القصائد - حذف بعض العبارات أو المفردات مرة بموافقتي ومرات بصحيف أعطاه الجميع والطبع .

قل هو الئيل (أحد)

لم يجد

ولكنه اتفق من كميل

أو :

يضحك مثل نبي

أو :

وأنا طفل

كان الوطن رحباً

(مقصدا كهلاءات الله)

وكنت أجاهد كي أرسمه .

وأذكر أن قصيدة سليمان الملك (الوجوه) عندما نشرت في مجلة (إضلة) أواخر ١٩٨١ ، هاجها أحد زملائنا الإضائيين ، في عدد آخر من المجلة ، لأنها على حد تعبيره شوهت ومزاً دينياً مقدساً .

كذلك كان الاقتراب من الجنس مبرراً للاعتراض أو تلجيل النشر ، وامتد الاعتراض أحياناً إلى بعض المفردات التي اعتبرت خادشة للحياء فالعبارة :

« تقول ثم اتحنى للحوائل
كفى يسترد من الصخر أعوامه المستحيلة ،
يلبها رئيس التحرير ونشر :
« تكفر ثم اتحنى للحوائل ... »

وأذكر أنني كنت أحد المرشحين بالنشر في باب التجارب بمجلة (إبداع) القديمة ، أولاً لإصراري على نشر قصائدي في مصر ، وثانياً لأن هذا الباب منح التحرير قدراً أكبر من المرونة في التعامل مع قصائدي . لقد اعتبروه نوعاً من الحصر الصحي ، واعتدواً مضمراً لقاريه ملتزم بالتقاليد .

وأذكر أن الأصدقاء حسن طلب - حلمي سالم - رفعت سلام وجهوا اليوم إلى وإلى عبد المنعم رمضان في ١٩٨٥ لتعاوننا مع المجلة ، وقبولنا نشر قصائدينا في باب التجارب (في لقاء عقد بمنزلي سجله ونشره المرحوم محمد هويدى) . لكننا كنا نصر على الاستفادة من الهاشمي المتاح في مصر ومقاطعة المجلة (إبداع) بمعنى الاختناق (كان كل ما نشر في خارج مصر قصيدة في الطلبة العراقية ١٩٧٨ ، وأخرى في كلمات ١٩٨٤) ، كما أن مجلة (الكرم) قدمت في العدد الخاص بالإبداع المصري فليلاً ضارحاً على ما قد تواجهه قصائدينا من تشويه .

من واجبي هنا الإشارة بالذكور عبد القادر القط الذي كنت أختلف معه وأحترم آراءه . كان يناقش ويمازج كما كان من أوائل النقاد الذين اكتشفوا محاولات التجديد العروشى ، فأعلن أن هناك قصائد تحاول علق عروضاها الخاص ، وأنه لا يعاملها بالمعايير التقليدية .

هناك أيضاً من رصد هذه المحاولات ومن كتب عنها (كمال أبو ديب - جابر عصفور - علوى الهاشمي) . وقد بدأت هذه المحاولات في قصائدي عندما اكتشفت ضيق الإطار النحسى الذي تتحرك فيه قصيدته (التجريد الصالحية الستة) ، وعندما اكتشفت أن اللغة ليست بريلة نغمياً ، وأن الشاعر عليه أن يواجه سلطانها وتسليطها على المستويين : الدلالي والنحسى ؛ فكل مفردة هي في الغالب جزء من فعلية أو فعلية كاملة (خيمة - فاهلن ، صبايح - فعولن ، حميرة - مستعلن ، مطر - فعولن أو مطلقا ... إلخ) .

العبارة الأولى في القصيدة وأحياناً المفردة تحدد الإطار النحسى ويجرد بروز فعلية معينة في مدخل القصيدة يُحدث نوعاً من الانتقاء اللغوي ، ويُضيق بالتالي أطر الحرية ويقنع كل محاولة للإمسك بكامن إيقاعي خاص بالتجربة . من هنا كان السعي خلف نغمة جديدة لا تنأى عن التكرار المل لتفعلية بعينها ولا تضع في البركة .

نفسه النموذج العمودي في بؤرة الوعي ، بوصفه مثالا يُتَدَي أو يُرْتَدَ إليه . وتقوم محاولات التأسيس النغمي على مزج تفاعيل الجحور المختلفة وتتخذ العديد من الأشكال منها :

(١) المزج البسيط :

ربما يبحث الآن عن شمعة
ليشق طريقاً إلى أكرة الباب
تأوله سيجارة
(وعود الثقاب عصاه وعنوان منفاه)
قل أنت بحر وقل أنت نور

في السطر الرابع يتم الانتقال من المتدارك إلى المتقارب فالواقر ثم المتدارك الذي يهيمن على المقطع .

(٢) صياح جميل

وبوابة المتحف انفتحت

كان في البهو يستقبل العابرين يحذوهم عن ملوك

السطر الأول متقارب والثاني متقارب وتفعيلة الواقر مفاعلتين (// // //) التي لاحظت أن الانتقال من المتقارب إلى المتدارك يتم عادة بها خاصة وهي تتكون من (فعر + فعلن) .

(٣) الانتقال من المزج (// // //) إلى الواقر (// // //)

ربيع حائق غلّ وذلزلة ذهاب
والشوارع تختفي في اللحم
شباك يدحرج صرخة .. (إلى آخر القصيدة)

(٤) الانتقال من الرجز (// // //) إلى الكامل (// // //)

مطر
صياح حامض
طين
عصافير على الأكشاك تحضن الصفيح
وفضة في الأفق ... إلخ .

ويلاحظ أن قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي (شفق على سور المدينة) يسيطر عليها هذا المزج :

المزج المركب :

ويتشكل من مزج تفاعيل الرجز والمتدارك ، وأحياناً ينضم إليها المتقارب . وقد بدأ هذا المزج يسيطر أولاً على بدايات القصائد ربما بوصفه محاولة لصعد سلطة تفعيلة تفرضها المفردة الأولى في العبارة :

« رجلٌ شاردٌ وامرأةٌ وحيدةٌ »

(فعلن فاعلن مستعلن فعولن)

ثم اخذ يبيمن على قصائد بكاملها ، وقد لاحظت بروز أطر نغمية تتشكل أساسا من اللعب بالحركة والسكون

$$o/o \leftarrow o/ + o/$$

$$o \quad /// \leftarrow o/o/$$

$$o///o/ \leftarrow o/// + o/$$
 والإطار في هذه الحالة يتشكل من $o///o/$ ، $o///$ ، $o/o/$ و $///$ (فعل)

ه أفتح نافلدي
 فأرى وردة جارى ذابلة في مقلي
 وأرى جارى ينحت من خجرات الشقة ويشأ ،
 أو

بعد ثلاثين سنة
 ظل الهرم الأكبر في موقعه
 والمتلون
 وظل النيل يحياى المرقى ... إلخ .

وقد يتسع هذا الإطار حين ينضم إليه المتقارب
 على دثته جلس النيل
 على الأحجار جلست ... إلخ .

وقد لاحظت أن الإطار الأخير يسيطر على العديد من قصائد الشعر .

أما الاهتمام الخاص بتعامل مع اللغة (الاستهانة بالقصيح والانتكاه على مفردات وتراكيب عامية والاشتقاق على غير قاعدة ... إلخ) ، فيرجع إلى إلحاحي على ضرورة وضع المكان في بؤرة الوعي - الالتصاق به - شحن اللغة بروحه . واللغة التي لا تساير الواقع ؛ تتجلد بتجلده وتتسع لتحولاته ، لغة مرشحة للموت .

والشاعر في تقديرى صانع لغة ليس مجرد لاعب بها .. وهو يقف في مركز دائرتين : صغرى تحيط به يؤثر فيها وتتأثر به ، وكبرى معرفية ثقافية . وإهمال الدائرة الأولى (الحياتية) يؤدي إلى الاعتماد على دائرة المعارف والقراءات الذي ينتج عنه شحوب ملامح الشاعر - انحصار الخاص والحميم والاكتماء بشد الكلام من الكلام كما يقول التوحيدى ، ومن هنا كثرة المشكوكات اللغوية والعبارات للمسافرة من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر إلى آخر .

الشاعر هنا ، وفي أفضل الأحوال ، سيكون ظلًا أو تلميذًا يعيد إنتاج ما يجب أن يتمرد عليه .

في بداياتي ، وبعد أن قديمي صلاح عبد الصبور بفترة ، اكتشفت سرَّ تحمسه لي . كنت أقلده . وحين دقت فيها لدى رأيت أحمد عبد المعطي حجازي وأدونيس أيضا واكتشفت أنني تقريبا لم أكتب شيئا خاصا به ، وكان هذا الاكتشاف هو بداية التمرد هل الآخر وعلى الذات ، مقاومة استبداد المتن والبحث عن الشخصي ومن ثم رد الاعتبار إلى دائرة المكان والحياة . إن المتابع لحركة الشعر المصري وما يكتبه زملاؤنا الشعراء العرب ، سيكتشف العديد من اللغات ، وسيبري أن هناك مفردات لا تخص في الشعر العراقي أو السوري واللبناني لم يستنفها المحس المصري : بنات - باص - بولد - طيشور . . إلخ .

ورغم استفادة السبعينيين من أدونيس ، إلا أن هناك العديد من مفرداته لم تنزج في الشعر المصري . إعطاء اللغة العربية حسا مصريا ليس ، إذن ، تحريبا أو هدمًا ، بل هو على رأس قائمة الواجبات ، فالشاعر ليس ذاتا معلقة في الفراغ . من هنا كان توظيفي لبعض مفردات العامية ، وسمعي إلى تفصيح بعض تراكيبها ، والنظور من لغة المعاجم واشتقاق أعمال بعضها أكثره جميع اللغة لغيراً : تلفن - كهرب - سرسب ، بل واشتقاق الفعل زُوع رغم وجود الفعل المعجمي (زُع) الذي لم أستطع استخدامه لنقله وسماعته (والدليل على ذلك قلة دورانه في اللغة) . إنني باختصار أريد أن أكون أنا . واجتهاداتي قد يجانبها التوفيق أحيانا ، لكنني على الأقل سأحظي بحفظ المجتهد .



الكتابة - الحرية - الموت

شبه سيرة ذاتية

محمد علي شمس الدين

لبنان

حين أترك أصابعي تتحرك مع القلم على المساحة البيضاء للورقة ، فإنني أشعر بالحرية ، وتتداخل أحاسيس جسدية وفكرية معاً في داخل ، خلال عملية الكتابة تنطلق الحواس في ما يشبه الطيران المرح ، أو الطيران الحر : يتمتع الجهاز العصبي المشبك بأسلاكه في البدن من الرقبات المتراكمة عليه ، وتنفذ الأفكار كالمتنور وتتدفق خارج صندوقها .

إن شعباً هائلاً من الحواس والأفكار يتحرر من عيدياته أثناء فعل الكتابة . الكتابة فعل حلم وحركة خيال بالنسبة إلى .

انعتاق .

ولا شيء كالمخيلة يمرّنا في واقع الأمر .

وأسأل هنا : لماذا نحررنا الكتابة يا ترى ؟

الكتابة عشق .

وانضم هنا إلى ما يقوله فريد الدين العطار في منظومته المسماة منطلق الطير :

« العشق هو الجنون في القلب » .

هكذا ، فإن الشعر ليس شيئاً سوى هذا الجنون في القلب .

سأعترف ، أول ما أعترف ، أنّ أول مراتب الحرية التحرر من عصبوبات الذات : الرغبة المسيطرة (الإباحية) كما يقول السرياليزم ، المجد (بوصفه مرضاً) ، الشهوات الجاهلة في الطعام والشراب والجنس ، التعلق بالقلبة ، وعبادة القوة أو السلطة . إلخ

« نَحْلُو لَكِي تَحْرُورًا » أقول ، ولعل وصلت هنا إلى حكمة جميلة ، أولاً . وحتى في العقل ، ثانياً .

ميشكل المجتمع علينا شبكة رقابات تحاول أن تشبكنا في خيوطها من المهد إلى اللحد .

من أسس الحرية مقارنة هذه الرقابات الزائفة في معظمها ، لذا فكثير من الثوار والمتحررين ، يتنهون صرعى مجتمعاتهم ، ولنعند إلى العقل .

نحن نكتسبه ابتداءً من ذكاء الحواس . وفي المراحل الأولى للطفولة . بل نأخذ قبل الطفولة . . وبتراكم انتهاء بالدرجات العليا للعقل والتفكير .

وليست المسألة هنا بغيرية عما نعرفه في التاريخ القريب والبعيد من تاريخ البشرية . فكثيراً ما استنجدت في الحالات المفصلة ، وبسبب من انهيار أنظمة قديمة مستهلكة ، بلا عقلها تجاه عقلها ، بالجنون البريء تجاه العقل المسموم . ولكن ، لكي نتجاوز العقل ينبغي أن نكون أولاً .

لعلنا لم نصل بعد ، في عصرنا العرني الحديث ، إلى عتبة العقل . . لذا فالجنون قفزة في مجهول .



إن ملاحظة جريان القلم على الورقة ، تشكل خطاً تحرّج نفسى وجسدى ومعرفى معاً ، كالوصال الحرّ ، الشعر يظهر كأنه ضلوع في اتجاه بعكس الزمن ، لكننا نسترجع به طفولة ما ، مفتقدة إلى الأبد ، أو تنقلت نحو فردوس أول .

ترجعنا الكتابة إلى اللعب الحرّ ، حيث نستعزى ، لعبداك ، بالصعوبات والأخطار ، وتتحرك في روح المغامرة ، وهي روح الأطفال .

الكتابة تمشي بنا نحو الرحم الأولى التي منها خرجت ، ولعلها بذلك تدفع عن هول الرحم الأخيرة ، التي إليها أتدافع في الأيام (الموت) .



ليس سهلاً القول بأن شرطاً من شروط الحرية ، التحرر من علاقات كثيرة تنجس من الجسد إلى العقل . ولكن ، كيف ؟



لم يكن لدى عالمتنا في القرية التي أبصرت فيها النور ، في الأربعينيات من هذا القرن ، في الجنوب اللبناني ، الكثير من المال أو السطوة السياسية . لذلك لم يفسد الصغير آنذاك . فقد عصم الله من ذلك ، ومنحنا الحقول الشاسعة : حقول وتلال صغيرة وصخرية مكسوة بزغب الشمس ، والمطر ، ومتسعة باتساع النظر ، كانت تجذبني إليها ، بكهربائية عجيبة ، فأمشي في حقول مغناطيسية كالقوى المسحور .

أول مذاق الحرية إذ ذاك كان في الحقول ، على صخور مستنة أو مغلوبة ، تحت شمس خفيفة ، وغبار ، ورياح .

يجلس الصبي ، كل مساء ، وحيداً ، في مواجهة الغروب ليراقب تغيرات أشكال الغيوم السائلة على الأفق الغربي .

وإنني ، في الصغر ، على ما أذكر ، ما كنت لأرغب في أن تكون على يدي يد ، لا لملك ولا لسيطان ، كانوا يلقبونني « البري » ويعتبروني « شاعراً » أي هائياً في كل واد . كان أصدقائي من الناس قليلين في تلك البراري الجنوبية العظيمة .

وكنت سعيداً بالوحدة .

إن التحرر من العلائق الاجتماعية كان أول سبيل من سبل الكتابة ، من الصغر . ولعل المذاق الوجودي الرائع اللتان من تأمل تغيرات العناصر ، والناس ، ودورة كل شيء في دائرة مغلقة (من - إلى) من التراب إلى التراب) - منحنى الإحساس بوجودية ما ، مبكرة ، فانتفع ذهني على قراءات ونفوس شبيهة بهذا الإحساس ومناسبة له .

أول من حرّضني على الكتابة (الشكّية) والتأمل في الوجود ، والعدم ، والمتعدّدات بلا خوف ، بسخرية ، بدهشة ومغامرة ، هو أبو العلاء المَعْرِي .

انحزت بعد ذلك ، إلى من يشبه المَعْرِي في الكتابة المعاصرة ، الفرنسي (كامو) . ثم وجدت نفسي أختار في الثقافة والفن ، مجموعة من أصدقاء متفرقين في اللغات والأزمنة ، إنما جمعهم خيط ما من المغامرة والحرية والجنون . ولعلّ بعضهم مات من جرّاه ذلك : رامبو وصروبة بن الورد ، كافكا ، والسهروودي والمطارد ، فان جويخ ، والماغبوط .

فكيف جرى ما جرى وأين ؟



شميم الحرية رائج بالنسبة إلى كشميم الصحراء بالنسبة للفرزّال .

صحيح أنه تشكلت لي ، من خلال الدربة على صخور بعينها وأهل ومزول وأصدقاء ، وكلمات ، تشكلت طفوس نسميها العائلة أو المنزل أو اللغة ولعلنا نسميها أيضاً الوطن .

ولكنّ .. أما للحرية من نصيب في هذه العبوديات والأغلال يا ترى ؟

هل أنا جنون ، مثلاً ؟

.. نعم ولا .

هل أنا من المجتمع ؟

نعم ولا .

تبدأ قصيدة لي بعنوان « ورشة القتلة » هكذا بالتجاه عاطفي إلى سلام الجسد (الدافئ) ، والهواء حيث لا زالت الرئة في مهبة ، والجسد الأول هذا محروس بنواقيس القرى الجنوبية : الريح ، الغبار ، ماء النهر ، الشجر ، الحجر ، سلام الغبار ، للتلذذة ، جعفر النجوى (المؤذن) ، سعدى الحبيبة ، والتمجة المطمئنة .

ثم يتحوّل هذا الجسد الهادىء (فى القصيدة) ، بالتدرّج ، إلى جسد هارب فى القرى عنها . . حيث النواقيس تصبح (الجواسيس) وهى عنها بتحويل طفيف :

١ - النعجة صارت = (النعجة - الذهب)

٢ - جعفر النبوى صار = (جعفر/الدموى)

٣ - والحجر اللاجىء لسلام الغبار ، والريح ، والمثلثة كلها صارت بشاكلة كلاب (مئربة - مؤمنة) تقتضى .

هنا يبدأ فى القصيدة وداع البلاد .

•

هـ .
حسناً . ها بدأ الجسد يتحرر من علاقته فى العناصر ، وحواشيه ، ومن المعالي : الوطن ، الجهات ، الفصول ، والأصدقاء . . إلخ .

•

أقول فى مطلع قصيدة « صباح التعب » :

« ناوليى حداثى وقلبي

ناوليى العصا وقرية ماء الحياة

ناوليى السّفر

إننى داخل فى فضاء الحقول البعيدة

ليس لى وطن أو صديق

والهواء الذى يتسلّل تحت الثياب

يتحنّى عائلتي أن يلامس قلبي

أقول إذا الشمس حادت لمادها :

صباح المرات يا أيها البشر النائمون

صباح التعب »

•

من الضروري ، هنا ، أن نشير إلى أنه فى هذا الطريق الصعب والطويل من مراحل التحرر ، من الطيران ، كانت ثمة ذرائع كثيرة ، لا تنفد تشدّ بالجسد إلى أسفل ، وبالروح إلى القفص .

إن سيولة العلاقات العائلية ، وعاطفتها ، من زواج ومن أبوة وبنوة وقرى ، يقتضى تحويلها إلى عنصر حبّ أكثر من علاقت تسمية واستقرار .

كذلك العلاقات مع المجتمع . الناس . هى ضابطة .

•

أنا نحن يحشرون الحلوة .

والكتابة هنا هي المرأة والممرج ، وكهف الرؤيا ، في الطريق إلى الله .

لكن مسألة ما تظل تلحّ بقلها ، في الأساس ، على الكلمات والمنازل ، على الجسد والنفس معاً . . . وهي مسألة في الموت .

ما الموت ؟

هل هو انتهاء الحرّية أم بدايتها ؟

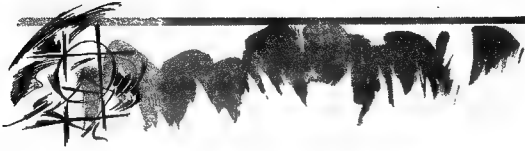
من الحرف الأول إلى الحرف الأخير ، ثمة وجودية ما ، علمية ما ، فلسفة تظهرنا كأننا نعيش (خارج الحياة) . من المؤكد أن المجتمع موجود ، والتاريخ أيضاً . . . من المؤكد وجود الشوارع والولادات . الزفاف والطعام والشراب ، العمل ، اللذة ، أطوار البلاد والمهاد ، وكل شيء ، كل شيء . . لكن : أليس التاريخ (أحياناً) يلوح على شكل مقبرة كبيرة نفقت فيها أجساد الناس ، وتكلمت العظام ، يرثف فوقها علم بشكل غراب ، اسمه الموت ؟ . والموت الذي هو قهر إلهي (وقهر عباده بالموت) ، كيف السبيل إلى الخلاص منه ؟ حتى كأننا نعيش فيه ولا نتمناه . لكأنه الأحلام الموصولة .

هل يتدخل العشق ضد الموت ؟

.. هل تتدخل الكتابة ؟

هل الله يتدخل ؟

، انتهى .



اصطياد الإنسان

محمود أمين العالم

مصر

الليل ينحسر عن القضبان . يشحب . القضبان تتحدد معالمها . تزداد صلابة . تزداد قتامة . الليل يتحول من الشحوب إلى الحمرة الخفيفة ، فالحمرة القائمة فالحمرة الخفيفة مرة أخرى . القضبان سياط معلقة على جسد الساء . كان اللقاء بينها ساخناً . الحمرة تتموج في الأفق المصلوب . تنز غموضاً . تنزف بالمجهول . تنذر بميلاد فجر جديد . القضبان داخل فتحات واسعة . ثمانى فتحات في الجدار الممتد أمامى . ثمانية عيون تبطلق . مغلقة مفتوحة في آن . ثمانية عيون أخرى بطول الجدار خلفى . لمس جدارها برأسى دون أن أراها . أراها في العيون المبحلقة أمامى . أحسها في كتل الهواء الباردة المتساقطة على جسدى . ثمانية عيون أمامى ، ثمانية عيون خلفى بطول الزنزانة المسكطية ، بطول العنبر . سمكها بسمك الجدار . رحلة قصيرة لا تزيد عن المتر تقطعها القضبان في المنتصف . الفجر يطل . لأول مرة في حياتى أكرهه . ينبض قلبي لمرأه . صمته الثقيل يتحول إلى ضجيج هامس . صوت ساقية بحجم الدنيا ، تروى حقول الانتظار بالهواجس . صبيحة ديك . صباح ديكة ، تتجاوب تشابك ، ترسم معالم حياة تنقر في صفحة تراب غير مرئى . الحياة تنفض . تتجسد في كيان صغير . عصفور يفاجئ القضبان . يقتحمها ، يفترقها ، يستقر على حافة الفتحة أمامى في منتصف العنبر تماماً . لا يستقر بمسح المكان بلفتات مذعورة ، مرتعشة ، يوثبات ترقه ، بزقزقات متقطعة متسائلة . لم يعد وحيداً . الفتحات تملأ بالمصافير . المصافير تتساقط على أرض العنبر . أحجار صغيرة حية ، قلقة ، منهورة تتطاير في كل مكان . تتجمع فوق أرغفة خبز وقطع جبن متراصة تمتد بطول الجدارين ، بجوار أجساد مغطاة متراصة على جانبي أرض العنبر ، كأنها معلقة من رؤوسها . عليه سردين بشرى . بجوار كل سردينه ورغيف وقطعة جبن . المصافير تتنازع الأرغفة وقطع الجبن . معركة حادة بينها فوق كل ورغيف . حتى أنت أيتها المصافير الرقيقة . تتحرك بعض الأجساد تحت الأغطية . تكشف عن وجهها . ترتفع قليلاً ، تتساند برؤوسها ببطء على الجدار خلفها . يتجاوب العنبر بشحنة الصباح . صباح الخير يا زملاء ، صباح الخير ، صباح الخير .

العصافير تتفرع تتواهب إلى قاعدة الفتحات . ومعها ترتفع العيون . الفجر يطل . أول فجر في ليمان أوردى أبى زعبل ، ينلر يوم جديد . هل يكون أسوأ من أمس ؟ كان المكان غير المكان ، والفجر غير الفجر . الدور الثالث في سجن مصر ، قراميدان . المنويات عالية ، مراجيح ترتفع وترتفع حتى تلامس سماء الحرية . الحياة في السجن أرجوحة في مهب الأخبار والإشاعات . دقات أمرة على أبواب الزنازين مع الفجر :

- ترحيله يا زُملا .. الكل يستعد وفى لمح البصر كان الزملاء الستون يخرجون من زنازينهم ويتحلقون حول سؤال الفجر الجديد :

- على فين يا زُملا .. واجمين للواحات ، للمحاييق ...

- أظن حاجه قريه من القاهرة ، هكذا قال الزميل المكلف بالاتصال بإدارة السجن .

- يعنى بالمرى عملية انتظار للأحكام .

- ولماذا لا تكون عملية انتظار للإفراج يا زميل ؟

- والله المراجع حتمل وتعمل النهارده ..

- يا لله يا زُملا .. الكل يستعد .

وأخذنا تناهب للترحيلة الجديدة .. الترحيلة النماجة ، القلعة ، فالواحات ، فالعودة للقلعة فسجن مصر ، فسجن الخلدوة بالاسكندرية ، فسجن مصر مرة أخرى .. وأخيرا .. إلى أين ؟

كانت نسماص الصباح الباكر عذبة رحية تقطر حنانا ، نستشق فيها أنفاس الحرية .

القاهرة تنطف في النوم . شوارعها خالية . عرباتنا الخمس تتحرك خلالها في طمأنينه . نحشى فيها إليها . كأننا ذاهبون إلى بيوتنا . الشوارع أحضان ، والبيوت وعود بحرية قريه . وأخذنا نغشى .

- طريقتنا ليس إلى السجن الحوى يا زُملا

- يُشرى طيبة .

- ألم أقل لك !

- يس ... إلى أين ؟

- مش واضح ..

وساد صمت ، وفجأة صباح أحد الزملاء :

- والله باين رايمين أبو زعبل يا زُملا ... السكة بتقول كله ..

- أبو زعبل .. يا سلام .. تبقى فرجت .

- طبعا فرجت ، جرائد ، وكتب ، وزيارات زى الرز ، وطول النهار بتتسكع بين العناير والزنازين .. وإذا كنت عاوز تتسكع في الشمس .. أحل الأيام يا زُملا قضيئها في أبو زعبل ، احنا ساينين هناك خيرة طيبة .

الطريق يقضى بالفعل إلى شمال القاهرة ، إلى أبى زعبل . الجبل تلوح عجازه خلف الحقول . وأسوار السجن تبرز شيئا فشيئا وراء الضباب الخفيف الذى يتنفسه صباح القاهرة في نوفمبر . ولاح السجن . اقتربنا . ومن تقرب صغيرة في الغطاء القماشى للعرية لمحتنا صفين من المساكين منلحين بالشوم .

- لا شيء يا زملاء .

- احتياطات أمن .. شيء طبيعي . وتجاوزت العربات العساكر ، وواصلت سيرها بعيدا عن السجن ، ثم توقفت . أخذنا نتأهب للزول . أخذ كل منا بمسك بحقيبته ويقف في مكانه . لا بد أن الشيء نفسه حدث في بقية العربات . انتظرنا أن يفتح الباب كنا في العربة الأولى . توقعنا أن نكون أول النازلين . انتظرنا . لم يفتح الباب . مرت دقائق . الدقائق تتجمع ، تتجمع . مرت نصف ساعة . مرت ساعة . مرت ساعة وربع . ساعة ونصف . الصمت يسود يتناقل . عدنا منذ الربع ساعة الأولى إلى مقاعدنا في العربة . ماذا يجري حولنا . لا أحد يأتي . لا أحد يذهب . وكعادتنا بدأنا نحلل هذا الوضع الجديد . لعلهم فوجئوا بنا . لعلهم يستعدون لاستقبالنا . وأخذت المراحيض تهبط . تهبط . وتناهت إلى أسماعتنا أصوات غامضة . نباح كلاب . صهيل خيول . أقدام . أقدام تقترب وتفتح باب العربة فجأة وأطل وجه مكفهر غاضب أمر .

- ثلاثة منكم .. يا لاله بسرعة .

- وقام ثلاثة منا كانوا على مقربة من الباب . قاموا يحملون حقائبهم ويغادرون العربة بصعوبة . وأغلق الباب . أصوات حادة أمرة ، الصهيل يرتفع . أقدام تتسارع . أشياء صلبة تصادم . ماذا يجري خارج العربة . كانت العربة في وضع لا يسمح برؤية شيء خارجها . لماذا أخذوا منا ثلاثة فقط . لماذا . وإلى أين . لماذا لم نذهب جميعا كالعادة إلى مدخل السجن . نزل عنده ، وندخله معا . ونجري معنا جميعا للإجراءات المعتادة وليست هذه أول مرة تنتقل فيها من سجن إلى سجن . نظام جديد للاستقبال . تنظيم أفضل للانتهاء من الإجراءات . وعجزت لتحليلاتنا . وغاب الصهيل . وغابت الأصوات الحادة الأمرة . وغابت أصداؤه الأقدام . وفجأة تفتح باب العربة وأطل الوجه نفسه أمراً :

- ثلاثة .. بسرعة .

وقام ثلاثة آخرون . كنت أحدهم . وكنا رتبنا كل شيء . يخرج عبد المنعم شتلة أولا ثم يتلوه فؤاد مرسى ثم أخرج أنا بعد فؤاد . كان فؤاد مريضا . لهذا حرصنا أن يكون بين عبد المنعم وبينى في الزول . قام عبد المنعم يحمل حقيبتين ثقيلتين ، وراح ينزل بها بصعوبة . وقام بعده فؤاد يحمل حقيبتين ثقيلتين كذلك . قلت لنفسى : سأحمل عنه إحدى الحقيبتين عندما أنزل بعده ، فقد كنت أحمل حقيبة واحدة ، وإن تكن ثقيلة . تركت فؤاد ينزل على مهل . وتبعته متعجلا لأحمل عنه الحقيبة . نزلت من العربة متثاقلا . بحثت عن فؤاد ، لم أجده أمامى ، وجدته يسبقني بأكثر من عشرة أمتار . ماذا . . . وجدته يجري بحموية الثقلين . عجباً . وجدته يحاطأ بعده من عساكر الردف ينالون عليه ضرباً بشومهم . وجدته يذمونه دغماً ، ويصرخون به أن يجرى ، أن يسرع من جريه ، أن يجرى ، أن يسرع ، وجدلت فؤاد يكاد يتعثر في أقدام فرس يجانبه حتى يكاد يلاسه . العسكري فوق صهوة الفرس ينال على فؤاد ضرباً بسوط صغير في يده . كيف يجسرون . فؤاد رفع رأسنا جميعا في المحكمة . في شموخ راح يتحدث باسمنا جميعا ، باسم مصر ، باسم الطبقة العاملة المصرية . كيف يفعلون به هذا . إنه يجرى .. إنه يكاد .. ماذا .. هل أصفه أم أصف نفسى . الشوم ينال على كل جانب . الفرس يدفعني . أكاد أسقط تحته . راكبه يزق وجهي ويظهرى بسوطه . الأصوات الأمرة تخترق جسدى كله . أنا أجرى ، أجرى ، أجرى ، أكاد أبصر من بعيد فؤاد يسقط يقوم ، يجرى ، أجرى ، منى . . . كيف . . . الصرخات الحادة الأمرة لا تكف عني ، الضربات تزداد قسوة ، أجرى ، أجرى ، أجرى في فراغ . أجرى تحت صرخات وضربات ، أجرى ، الأرض تحق رمال وحجارة . أجرى أبصر خضرة بعيدة غامضة خلال الصرخات

والضربات والصهيل . لون الأرض تحتي يزداد صفرة . الدنيا حول تصفر . أجرى ، الحضرة تغيب . أجرى . الحقية في يدى تشال ، تشال . أجرى . لن أسقط . أنفاسى تنقطع . العرق يغشى عيون . أجرى في غير اتجاه ، في غير هدف . لماذا أجرى . هل لاني لأمر بالجرى . الأصوات الزاقة أوار ، سوط راكب الفرس أوار . أوار عليا بأن أجرى . أجرى مسلوب ، مسلوب الأنفاس ، عاجز عن أن أنوقف ، رافض أن أسقط . هذا كل ما تبقى لي ، ألا أسقط . الأشياء تغيب أمامي ، أنفاسى تختنق . ما جريت شوطا طويلا هكذا . ما كنا نتحرك طوال الأحد عشر شهرا الماضية . مجرد حركة بطيئة بين الزنازين ، أو لركوب عربات الترحيل ، للانتقال من سجن إلى سجن ، أو إلى المحكمة . كان ينبغي أن أمارس الرياضة داخل الزنازة . هل سنظل نجرى هكذا طوال سنوات السجن القادمة . المراجع تسقط تماما . تواصل السقوط . هل أسقط . لا . لن أسقط . في المحكمة كنت أقف بوقار وأتكلم بوقار ، وأشد انتباه هيئة المحكمة وأشد انتباه هيئة المحامين وأشد انتباه من في القاعة من عائلات وضباط وجنود . الاحترام كان في العيون التي تنظر إلى . القاضي نفسه قاطعتي أثناء احتجاجي على كلمات النيابة . قال باحترام شديد : إحنا عارفينك كويس يا أستاذ . الاحترام . أنا الأستاذ . أجرى . الفرس تدفعني أكاد أسقط . كنت من أبطال عدو المائة متر في شباني . انتهى هذا . أوه ، وكان نفسى طويلا في السباحة . السباحة طويلة تحت الماء . كم أحبها . زمان . ليني . واصلت التمرين . حريق في صدري حشرجة في حنجرتي . الحقية تكاد تسقط من يدي . أجرى . بناء شباهي يلوح خلف زجاج العرق الكثيف في عيون . سور . هل اقترينا من نهاية الشوط . أواصل الجرى . الطريق يسده أمامي فجأة عشرات من الناس . لا أكاد أتبين ملامحهم . كل هذا الحشد في انتظارى . اقترب منهم ، ازداد اقترابا . لا منفذ يلوح بينهم . الفرس يتخلف عني . العساكر يتخلفون . يتخلون عني . أصبحت وحيدا . أنا وحيد في مواجهة مجبولين . توقفت . ماذا أفعل . لحظة صمت . أتبع أتبع بشدة . الأصوات الأمرة تتوقف ، الضرب يتوقف . أستطيع أن أضع حقيبتي على الأرض . يفاجئني صوت جديد أمر كأنما يصرخ في أذن مباشرة . ماذا يقول . لم أفهم . يد تدفعني يساراً . كف تسقط كالرذبة على قفائي . ألم يتوقف السباق . هل بدأ شوط آخر . مكتب خشبي أمامي يجلس وراءه رجل مدني . نمثد خلفه خضرة . الحضرة تعود . أشجار . ساحة خضراء . مكتب وسط ساحة خضراء . يا للفرابة . حلم غريب . كابوس . الصوت الصارخ في أذن :

- اسمك

هل يسألني أحد عن اسمي . أسأل نفسي .

- اسمك يا بن الشرموطه . . أتكلم يسألني أنا . أحس بذهول . أنا المخاطب هكذا . ألا يعرفون اسمي بعد كل هذا . المردبة تسقط من جديد على قفائي ، على وجهي ، تردد السؤال نفسه والإهانة نفسها . . أجييب بصوت لا أكاد أسمعها أنا نفسي . أحاول أن أتصنع الهدوء . القاضي العسكري نفسه كان يخاطبني باحترام . - عنوانك يا بن الشرموطه . . أتكلم يبدو أن أسألهم مبررة دائما بأكتفهم . الكف تسقط على قفائي ، على وجهي ، يبدو لتسجيل السؤال وتأكيده .

- السن . . .

لم أعد أسمع ، لم أعد أجييب . وما كان أحد في حاجة إلى إجابتي . الأسئلة والإجابات تقوم بها الكف الثقيلة على وجهي وقفاي مصحوبة بالشتم الغليظة ، ويسجلها الكاتب للندن في دفتر أمامه .

يد تمسك بي وتدفعني إلى اليمين . هل انتهى التحقيق . أجد نفسي فجأة على ركبتي . شيء ما أسقطني بعنف . سافان تركبان رقبتي ، كفتي . رأسي يميل إلى الأمام . شيء حاد يتحرك في رأسي . شعر يتزحلق على وجهي . وجهي يمتلئ بشعر . الأرض أمامي مزروعة بشعر . شعري أنا - لا شك . شعري الرمادي الحشن . آلة حلاقة تتحرك بحرية في رأسي . تكاد تخترق جلد رأسي . تكاد تفصل أذني . الأرض غتلة تحق بالشعر . سقط القلم الصغير الذي كنت أكتبه في شعري . لم يره أحد . حسنا . كفتاي تنوءان بحمل هذا الرجل الذي يمتطيها . ينزل . يد تمتد توقفني على قدمي من جديد . تدفعني أكثر إلى اليمين . أمطار متلاحقة منهجرة من الصفحات على وجهي ، على قفائي . ما هذا . فؤاد أمامي . أراه على بعد خطوات مني ، عاريا تماما . فؤاد شديد الوقار . هكذا . اختفى عني فؤاد . حالت بينه وبين حلقه من العساكر أخذت تحوط بي . أصوات أمرة : اقلع . . اقلع بسرعة الأكف تنهال على جسدي كله . اقلع ملابسك . يد تأخذ مني الحقيبة . يد تنزع عني ملابس بعنف . اتخلع عن ملابسني تحت غابة من الصفحات والركلات والثلاثم . تخفي الجاكته . يخفي البطلون . يخفي القميص ، الكرافت ، القميص الداخلي ، السروال ، الحذاء ، الثياب ، أتعري تماما . أنا عاري تماما في طريق عام . أحس بلسعة برد . جسدي العاري يصبح محط لعشرات الأيدي والمراوات . خشونة الأرض وبرودتها يتسربا بطن قدمي الخافيتين . هل هذا يحدث لي . بلسدي أنا . أم لإنسان آخر ، لجسد آخر . أنفصل عن جسدي ، عن نفسي . من بعيد أراي إنساناً آخر . أتململ عريي وآلامي وما ألقاه من امتهان .

- خذ . . البس .

أحشر رأسي بصعوبة في قميص تيلّ خشن . الفتحة تضيق عن رأسي . أحشر رأسي حشرا . أضغط حتى يمر رأسي . يخفي صدرى العاري داخل القميص الحشن . تخفي كفتاي داخل أكمام طويلة متهدلة . سروال تيلّ خشن أحشر داخله ساتق . ليس له ما يشبه حول وسطي . أمسكه بكف حتى لا يسقط . حتى لا تكشف أعضاءي الجنسية . الضربات تمتد إليها . شيء ما يشبه الشوال ، عرفت فيها بعد أن اسمه الوردوي له فتحة في الرأس وليس له أكمام ، ألبسه بصعوبة فوق القميص ، قروانة من الصاج توضع في كفي الأخرى ، شيء ما يشبه الطاقية أحشر فيها رأسي حشرا .

- اجري . .

الأيدي تدفعني إلى الأمام ، بضرباتها التي لا تتوقفه . كف تمسك السروال ، وكف أخرى تمسك القروانة ، وأشواك تدمي بطني قدامي . البرودة ترتعش في جسدي كله . أجرى . أتوقف عند باب مدخل كبير . عسكريان يتلففاني . يصرخان في وجهي :

- تفتيش . . . فُزّيا مسجون ، فُزّ للمفتيش . .

ماذا أفعل . بأيديهما وجلدت نفسي أحور أحور أحور بالقوة .

- قف . . افتح فمك . اغلق فمك افتح عينيك . .

كفا هما بلوران في جسدي كله ، تبحث عن شيء لا أعرفه .

— در . . قف . . أجرى . . قبضة عملاقة تصفحنى ، ثم تدفنى إلى الأمام عبر هذا المدخل الكبير . أجرى . كف تمسك بالقروانه وأخرى بالسروال . أجرى فى ساحة كبيرة ، يتلفننى عسكرى آخر بشومته . يرفعها ويضرب . يسوقنى أمامه بشومته . وأجرى . إلى أين . الشومة خلفى . على ظهرى ، على كتفى . أجرى مبان على الجناحين ، أجرى بينهما . أوصل الجبرى حتى نهاية الساحة . سور مرتفع يواجهنى . العسكرى يقترب من باب على اليمين . يدير فيه مفتاحاً عملاقاً . يصرخ فى وجهى :
— ادخل .

وادخل بضربة صاعقة على قفائى تسقطنى على وجهى عبر الباب المفتوح . يغلق الباب خلفى . أقف . عنبر طويل أمامى . أتحرك . إلى أين . ما هذا . فى منتصف العنبر على اليسار يجلس شخصان على الأرض الحجرية . يستندان على الحائط . ما أعجب منظرهما ما أقبحهما . اقترب منها . لا يتحركان . فجأة يتدفعان فى الضحك . مما يضحكان . منى . ازداد اقتربا . يتفجران فى الضحك أشد . من تراهما . مستحيل . الوجهان أعرفهما . مستحيل . عبد المنعم شتلة وفؤاد مرسى . لماذا يلبسان هكذا كأنهما مسخان . كأنهما فى سيرك . واندفع أضحك من منظرهما . . ويضحكان . مما يضحكان . . أوه . . منى طبعاً . ونظرت إلى نفسى واندفعت أضحك ، نضحك ، وأخذت مكانى إلى جوارهما فوق بورش من الليف الخشن

— حمد الله على السلامة

— حمد الله على السلامة

وتوقفنا عن الضحك . وساد بيننا صمت مشحون بالألم والمرارة .

مفتاح فى الباب . الباب يفتح . يندفع جسد فى عصبية . إنه اسماعيل صبرى عبد الله . ما أعجب منظره ، القميص المتهدل والسروال الساقط والقروانة والطاقيّة التى لا تكاد تستقر على جزء من رأسه . يندفع نحونا بعيون زائفة . نضحك ، يضحك ، يجلس بجوارنا : وسود صمت مفتاح فى الباب مر يدخل زميل خامس فسادس فسابع ويتوالى دخول الزملاء . لم يكتمل عددنا الذى جاء معنا من سجن مصر . لابد أنهم توزعوا على بقية العنابر . وسود صمت طويل . فجأة مفتاح فى الباب . يُفتح الباب صوت يجلجل فى استطلاة . .

— انتبا

ويدخل ضابط ، ضابطان ، ثلاثة ضباط وحولهم جبهة من العساكر . .

ويدأ ليمان أوردى ابوزعل يكشف عما يجتبه لنا . .



حرية الإبداع

مريد البرغوثي

فلسطين

أقف أمام هذه المفردة المجردة : « الحرية » ، متسائلاً عما تعنيه بشكل « عام » ، فأجد لها أخطأً من الاستخدامات اللامتناهية ، فهي فالتحة الدساتير والتشريعات والكلمة الأثيرة لدى الملوك والرؤساء والزعماء والثوار والانقلابيين والحزبيين والطغاة ومشعل الفتن الطائفية والحروب الأهلية ، وهي أشهر المواضع التي يتناولها الشعراء ، من أولهم حتى ذلك الذي تنحى أن تصفحه .

وهي الاكتشاف المدوّى يشهره المراهق صوتاً وسلوكاً في وجه والديه ، وهي التخطيطات الشعثاء بالأظافر الدامية على جدران الزنازين ، وحرية اقتصاديات السوق ، حرية المظاهرة وحرية الهراوة ، حرية صنلوقى الاقتراع وحرية المرشح في صرف الوعود والتقود ، حرية طه حسين وحرية الأزهر ، حرية الولايات المتحدة في تصدير قمحها لنا وحريةتنا في ابتكار أفضل السبل لتطوير زراعة الفراولة والكويى ، حرية الصمت في التحقيق وحرية التعذيب لانتزاع الاعتراف ، حرية الكاتب وحرية الرقيب الداخل الذي لا يرحم والرقيب الخارجى الذى لا يفهم ، حرية الثورة وحرية ابتهاج البأزة/المقصلة/، حرية الحدائث وحرية التراث ، حرية التراث وحرية الأجزاء التى تفضلها السلطة من التراث ، حرية المرأة وحرية القبيلة ، حرية بلقور وحرية جدتي أم عطا ، حرية الامبراطورية وحرية المستعمرات ، حرية الجسد المسجون فى آلة الجسد وحرية الأصابع المسككة بقضبان الروح والهواء العالى ، حرية « شارون » وحرية شاتيلان وحرية النص وحرية النهج الحكومى للكاتب بضرورة مراعاة المصلحة العليا ، حرية الجماعات الإثنية داخل الوطن وحرية الوطن كله ، حرية النبذ وحرية الأخذ ، حرية النبلة المطاطية وحرية تكسير العظام ، حرية اليهودى البولندى فى « العودة » للقدس وحريق فى « العودة » إلى بطرس غالى ، حرية التطريز على ثوب الفلاحة وحرية حرس الحدود الاسرائيل فى تطريزه بالرصاص وخيوط الدم النازف فى غزة ، حرية الإبداع وحرية إميل حبيبي فى قبول جائزة الإبداع من إسحق شامير ، حرية الأنا وحرية الآخر،حرية البحث وحرية الباحث ، حرية الشعور بالحرية ، حرية اللعب

حرية الفصيلة وحرية الشاعر المواطن ، حرية ناجي العلي وحرية كاتم الصوت ، حرية تدفق المعلومات وحرية الـ C . N . N في حجبه ، حرية المسافر العربي وحرية ضابط الجوازات الجالس كضيق وسيم ، حرية نفل التكنولوجيا الالكترونية وحرية تنظيم مسابقات المهن والجمال ، إلى آخر هذا الخليط العجيب الغريب من الدلالات المتعلقة بمفردة واحدة ، وأتساءل عما يمكن أن يكون سبباً لاجتماع القول وتقيضه ، وإضيقه وغامضة صادقه وكاذبة ، حقّو وباطله عند التعرض لأيّ من « القيم » و« المعاني الكبرى » للمجرّد بشكل عام .

والإجابة الوحيدة على هذا التساؤل هي أن القول « المجرد » مشاع للجميع ، للمخلص وللمدعى ، للشريف وللوعد ، للموهوب وللعديم الموهبة ، للمؤمن وللمذّبال ، للذي يعني ما يقول وللذي لا يعني ما يقول . ولكي تعني ما تقول ، عليك أن تتبعد عن التجريد وأن تكون « محدداً » و« دقيقاً » ، وهذا لا يتأتى لك إلا إذا كان لقولك مرجعية حياتية ملموسة تتجسد في الواقع المعاش لا في فصاحة اللغة .

فمشكلة القول المجرد أنه يعني صاحبه من أية مسؤولية ولا يلزمه بأية واجبات مسلكية ترتب على قوله . إن الحديث المجرد لا يفقد مصداقيته فحسب ، بل يفقد ضرورته أصلاً ، ولهذا أكنّ اشتزازاً (لا يبرئني إلى مستوى السخرية) من الفصاحة اللغوية المجردة لرجال السياسة والإعلام كلها تخذلوا عن « المعاني الكبرى » كالحرية والوطن والرخاء والانتباه والوحدة والعالم الحر والاشتركية والشهادة والبطولة والصمود والتصدى والمبادئ .. إلخ .

ولا فرق عندي بين دجل هؤلاء المحترفين وبين « شعراء القضايا العادلة » الذين لا يقلون عن أولئك الموظفين الرسميين ولما بالتجريد اللغوي ، فالطرفان لا يقدمان أكثر من « أنشودات احتفالية » وتبشيرية قائمة على الخطابة العالية الصوت ، الفقيرة الصدى . والطرفان متغصسان في سراب اللغة لا في تراب الحياة . إن عبارة « المعاني ملقاة على قارعة الطريق » لا تتند بالتجريد في الكتابة الأدبية وحدها ، بل تتند أيضاً بفصاحة الطغاة ودجالي السياسة . وإلا لكان كافياً أن يتحول النص الرديء إلى « إبداع » وزعم السياسي إلى « واقع » لمجرد أنها يرددان كليشاهات جاهزة حول المعاني الكبرى والقضايا العادلة ، وبغض النظر عن الدقة الفنية عند الأول والصدق عند الثاني .

أذكر أنني قلت لصديق مرة إن كل الخطب الفصيحّة عن الوحدة العربية لا تقنعني بجلية الداعين للوحدة ، لأنها تتحدث عن أمر مجرد وبميل بعبارات مجردة وجميلة ، وإن هذا النوع من الحديث لا يرتب مسؤولية على أحد ، وهو لا يسر أصدقاء الوحدة ولا يغيظ أعداءها بمقدار ما يمكن أن تفعل دعوة معددة وصغيرة الشأن لتزييت طريق سريع (أوتوتسترد) يصل الدول العربية بعضها ببعض على سبيل المثال . أو على الأقل ما تجاور من هذه الدول . ويبدأ عن هذه التفصيلية « النافذة » المحددة كيف يمكن لي أن أقتنع أن زعماءنا يجيئون بالوحدة العربية حباً جماً عن طريق خطبهم « الجليلة » ودموعهم الوحوية ؟

ونياً يتعلق بالنص الأدبي ، سأسوق مثلاً مختلفاً لكنه يقود إلى الاستنتاج نفسه وهو عقم تناول المشاكل والدعائي والتعميمي ، أي عقم القول المجرد :

هناك عدد من شعراء القضية الفلسطينية (فلسطينيين وغيرهم) لم يذكروا أم الشهيد إلا وذكروا زغروندتها عند استشهاد ابنها . وهناك أمهات يزغردن بالفعل فيما يبدو وفيما نعرف . لكنني لم أستطع في أي من قصائدي

انتقاء هذه اللحظة بشكل تعميمي مجرد، لأنني أؤمن أن ذلك لا ينقل « بدقة فنية » تلك اللحظة السيكلوجية
المعينة في أعماق الأم وأن انتقاء بعض الشعراء لهذه الزغردة - عارية من مرجعيتها النفسية والواقعية والاجتماعية
والفنية - يقع في باب التنبية والدعاية والإعلام . إنها إيديولوجية بلا ثياب ، تعميمية وعارية تماماً وواقعة خارج
« الحياة » ، مادة الفنان الأصلية ومرجعيتها الوحيدة المشروعة .

إن حريق أثناء تحويل جانب من الحياة إلى نص شعري ، تقتضى معنى « الإصغاء » العميق لهذه اللحظة
المعاشة « في داخل » ، بوصفها شاعراً ودقة اللحظة المعاشة « في الحياة » كما تقدمها الحياة ذاتها ، أي دون تسطيح
يخل بها وينفى الحق في « انتقائها » شعرياً . فالشعر يتناهى مع التسطيح والتبسيط الساذج والنمذجة .

إنني ، أثناء كتابة النص ، لا أنشغل « بالإنسانية » بل بإنسان محدّد الملامح والشرط والصفات ،
ولا أنشغل « بالزمن » بل بلحظة محدّدة فيه ، ولا أنشغل « بالمرت » بل بموت شخص واحد ، ولا أنشغل
« بالجماهير » ولا « بالشعب » ولا « بالحزب » ولا « بالوطن » بل بفرد واحد في حالة محدّدة ، ولا أنشغل بفكرة
المرأة المحبوبة بل بامرأة من نساء الأرض لها ملامحها (وليس ضرورياً أن تكون أجمل امرأة على الأرض) .
في إحدى قصائدي إشارة إلى أم الشهيد بهذا الشكل :

« ولقد تزهرد في الجنازة

ثم تبكى في الفراش لوحدها »

وفي قصيدة أخرى لاحقة :

« أحب التي زهرت يوم تمى الشهيد

وأكثر منها أحب التي نهبتها دعوى العيون »

إن هذه الكتابة تفسرن أنا وتقولني وتضع فكرة زغردة الشهادة المجردة في تمجيد حيائي يجد مرجعيتها دقة
المنمنمات النفسية المركبة داخل الكائن البشري ولا تردد « ما يقال عادة بشكل عام » .
إن حرية الشاعر هي اختياره الذكي لقيوده الفنية .

وفي ظني أن التعامل مع الكليشيات (بلاغياً) ومع المثالي (فلسفياً) في نصوصنا الشعرية المجردة هو الذي
خلف لنا هذا الكمّ الوافر من القصائد النضالية اليابسة والشعر السكاكي من ناحية ، والشعر الغزلي الجاهل
المعاصر من ناحية أخرى . وترتب على ذلك أن الشعر البطولي الثوري النمطي المعاصر لا يختلف عن الفخر
والمجد والمجاء الجاهل في شيء ، وأن شعر المرأة الذي يتناولها « غمطاً ومثالا » ويزعم أنه شعر حرية المرأة ،
لا يختلف عن شعر التشبيب الجاهل في شيء . إن أهم شاعر متخصص في الكتابة عن المرأة في العالم العربي اليوم
وعن « حرية المرأة » يقدم لنا في حقيقة الأمر شعراً ذكورياً عنصرياً Sexist يتناول « تصورات الرجل عن المرأة »
ولا يقدم لنا المرأة شعراً . إنه شعر غزل على أفضل الأحوال لكنه قطعاً ليس شعر حب ، ولا شعر حرية .

وهكذا نرى أن الشغف بترديد الكليشيات وبالنظرة المثالية الممتطة والإنشائية في أي من مجالات الإبداع وفي
أي موضوع من موضوعات الحياة ، هو أمر لا يليق الشرط الإنساني ولا يليق الشرط الفني . والاحتراف بالعلماني
الكثري والاحتفال به لا قد يخفى وراءه عكس المتوخى منه . ومن هنا يمكن أن نفسر ذلك الخليط العجيب الغريب
من القول المتعلق بالحرية ، الذي بدأنا به هذه الشهادة ، إن الإبداع أمر « حيائي صميم وشخصي » يتناهى مع

« التعميط » و « التعميم » و « المؤلف » إننا نتوقع من الشاعر أن ينقل لنا إحساسه « الخاص » بموضوع قصيدته لا أن يكرر لنا الإحساس الشائع والمعروف ، إن الوقوع في برائن تكرار القول المؤلف هو الذي ضلل العشرات من شعرائنا الشبان وأوههم أن رصّ عدد من المقدرات « الشعرية » يمكن أن يصبح « شعرا » . وهذا ما أدى إلى هذا الكم من التثرثرات الشعرية وما أسميته مرة « هذا المنص اللغوي » إن الشعر كلام في الحياة وعنها ومنها وليس كلاماً في كلام ، والشاعر يلتقط المدهش من المؤلف ، ويتحوّل « العادي » على يديه وفي داخل النص إلى أمر « مبالغت » . ولا يتأتى له ذلك إلا إذا نقل لنا قوله « الخصوصي » ، وصوّر لنا المشهد من « زاويته هو » وإلا لكتب كل الشعراء قصيدة واحدة عن الموضوع الواحد !

في قصيدتي « طلال الشتات » أناطب الحرية هكذا :

أيتها القتالة
كسفت بيوى في أوج الاحتفال
أيتها الشرهه
كسفت شلال
أيتها الشغوفة بالرائي
وهي تغفل القتل بالخصوص الأشهب المبتل ،

وفي مكان آخر

« لورثي حبك تشققاً في القدمين
ورجة في الروح »

وفي مكان آخر :

« عندما نلتقي
ستمدد يدي إلى حصا من الحيزران
وأضربك بقصوي على اليك
سأضربك كحليم فقد صوابه »

« عندما نلتقي
سأعاقبك على إفساد العمر الوحيد
الذي منحه لي أسي »

وفي قصيدة أخرى بعنوان « الشهوات » أتساءل :

« بلاذاً أسميك لم غولت يا بلاذي ! »

وهي قصيدة مختلطة بالتفاصيل الصغيرة التي تبدو « قليلة الشأن » .

« شهوة أن تضايقتنا في المرايا ككل المباد
التجاعيد حول الجفون »
« شهوة أن يكون حديث المقامى
سغيماً كما ينبغي أن يكون »

وفي مقطع آخر حيث « اتركى » عائدة إلى بلدى كما يوحى بذلك النص :

« اتركى فسحة للفقى
كى يزيل عن الوجه حب الشباب
وتصعد كفاه فى لفة
فوق فخذ الصبية
يكسو عزاء الحيات
يظهر البياض المزفوف والتجربة »
« اتركى فسحة للفتاة
تحز فى كتف صاحبها بالأظافر
لذتها

حين تدمها ، فبها ، كالتماع الاتصال
« اتركى فسحة » كى نرى الضحايا على مهلنا « وعليم رقيقاً رقيقاً ولا تألجهم طحين !

والقصيدة طويلة ومركبة ويصعب الاقتباس منها دون الإخلال بمنطقها الداخلى ، غير أننى أوردت ما أوردته منها أعلاه لأقول إن « الشأن النافه الصغير » يتحول بالعملية الفنية داخل القصيدة إلى « شأن جوهري » وبالتالي يصبح الحديث عن احتياجنا للإحساس بـ « جمال التضاهات فى العيش » و « للصومية الطفل فينا » وإلى « دبكة لا تميز السيوف ولكن تميز القلوب وتخرب شعر الجدائل ذات اليمين وذات الشمال » يصبح هذا كله احتياجاً فادحاً وجوهياً لا لأن القصيدة قررت ذلك بل لأنها لا تقرر . ولا تكتفى بطرحه دون أن تقوم بتحويله فنياً وينائياً إلى « شعر » . ولعل هذا يؤكد ما ذهبت إليه قبل قليل من أننا نقرب من « الشعر » كلما ابتعدنا عن « المفردات الشاعرية » ، وسيان بعد ذلك أن تكون القصيدة قصيرة أو طويلة ، متعددة الأصوات أو أحادية الصوت ، سرديّة أو غنائيّة ، مركبة أو بسيطة ، ولكنها فى كل الحالات عليها أن تبتعد عن الإنشاد والغبطة والنملجة .

إن التجوال فى التجريب الإبداعى واكتشاف مختلف الصيغ للقول وتعدد الاقتراحات الكتابية وتنوعها ينبغى أن لا يزعج أحداً فكل أشكال الكتابة مباحة ، ما دامت الحياة مصدرها ومرجعيتها . أما بناء القصيدة وضرورتها الشكلية من موسيقى أو مونتاخ أو درجة توزيع الضوء والظل على مشاهدتها أو التوكيد أو الحذف (الشاعر أحياناً يكتب بالمحاجة ، فهيردى ويقصى ويختار) فهذا هو التدخل الوحيد المقبول من الشاعر فى تحديد قراءة نصه ، وهذا هو القيد الإيمائى الذى على الناقد أن يراعيه عند الاقتراب النقدي من الشعر ، وبدون هذا « القيد الإيمائى » فإن الناقد يقع فى خطأ زجّ الشاعر فى سجن شكل واحد للكتابة بسهولة « التصنيف » و « الوصم » والتقسيم إلى مذاهب أدبية جاهزة . إننى أكتب القصيدة القصيرة جداً والقصيدة الطويلة المركبة ، ويستغنى حقاً من يسألنى لماذا ابتعدت عن هذا الشكل وذهبت إلى ذاك ؟ وإجابتى باستمرار أن طول القصيدة يجب أن تفسره القصيدة « نفسها » ، وأن القصيدة القائمة على المشهد واللقطه السريعة عليها أن تفسر ذلك فى « منطقها الداخلى » ، وبدون تعدد الاقتراحات الكتابية لا يتقدم الشعر ولا يتطور فن كتابته ولا فن تلقّيه .

حريق داخل النص تتضمن أيضاً حريق في أن أكون شاعراً عربياً وحديثاً معاً. فنحن لسنا يتامى ، وتراثنا الشعري أصيل ويمتد في الزمان والذاكرة ، ولا أرى أي مبرر لشطب هذا الرصيد الإيجابي الغني بحجة ما يسمى بالحدثة ، هكذا بوصفها مفردة مجردة (مرة أخرى 11) وبالمناسبة فوضى الحدثة الشائعة عندنا تحتاج إلى وقفة أخرى بل إلى وقفات !

إن عربية الحدثة ، أي الحدثة العربية الجليور ، يمكنها أن تكثر للمشارك بين الشاعر العربي والمثلي ، بدلاً من أن تقلله أو تحمله ، وينتجح ضمن هذا السياق « المشترك الموسيقي » بين الشاعر والمثلي العربيين . وإذا كان للمرء حرية التخل عن أمر ما والتفريط فيه ، فمن العدالة والحق أن نتاح له أيضاً حرية الاحتفاظ به وعدم التفريط فيه ، والمثير للشفقة والسخرية والحيرة أن كثيراً من المتحدثين عن « الحرية » لا يفهمونها إلا في سياق « رفض » شيء ما ، لا في سياق « الاحتفاظ » بشيء ما كذلك .

وأنا لست ضد حرية النبل ، ولكنني لست ضد حرية الأخذ أيضاً ! وأنا لست ضد الحرية السالبة ، لكنني أدافع عن الحرية الموجبة ، فتلك حرية وهذه حرية .

حرية الإبداع والمؤسسة الثقافية

« تعجز » المؤسسة الثقافية الرسمية أن تؤثر على حرية « الإبداع » لكنها تستطيع التأثير على حرية « المبدع » . إن مرجعيتي الدائمة هي تراب الحياة لا سراب اللغة ، وبالتالي سأمنح نفسي حرية القول بأنني لم أستطع ممارسة حريتي داخل المؤسسة الثقافية الرسمية الفلسطينية ، وأنا أقصد هنا حرية « التفكير المستقل » دون أن يتعرض المرء لنوع ما من أنواع العقاب الخفي أو العلني . وأمنح نفسي حرية القول أيضاً إنني وجدت معظم زملائي الكتاب عاجزين عن ممارسة حرية الرأي داخل مؤسساتهم الثقافية في مختلف البلدان العربية . فالحرية الثقافية معطوبة ومزينة ومشرقة للالتباس والاكتمال . وحرية الحوار الثقافي مكانتها المفاضة واللغات الخاصة لا داخل وزارات الثقافة ودوائرها . ويبدو أن هذا التوصيف يصدق كذلك على وضع الثقافة في العالم كله ، ومن هنا يتأخذ أن الكتابة تظل عملاً « فردياً » يصعب « تأسيسه » وقوليتي في الطرح جماعية وبالتالي لا أجدني مهتماً على الإطلاق منذ وقت طويل بالحدادات الكتاب ووزارات الثقافة ، ذلك أن وظيفة هي التخصص في المعجز والحمل ، وفوق ذلك فهي في العالم الثالث منابر سياسية وإعلامية أكثر منها « ثقافية » !

إن قيادات الثورات والأحزاب ، شأنها شأن كل قيادات الحكومات والدول لها ما تطبق وما لا تطبق من حدود القول ، أسلوباً وتوقيتاً ومكاناً وفحوى ، ولها أساليبها في الإذناء والإقصاء ، والترويج والحجب ، ولها أيضاً ما يجاوز ذلك إلى أساليب العنف المتفاوتة .

والقيادات كلها تريد من الثقافة شقها الإعلامي ، وتضيق بالنقد والتفكير المستقل ، إنها لا تريد تفهمك ، بل تريد « ولائك » .

وفي الحكومات ، تحظى وزارة الثقافة بأذن ميزانية مالية بين كل الوزارات في الوقت الذي تحظى به وزارة الإعلام بأعلى ميزانية بعد الجيش والمخابرات ، وبالنسبة لوضع المبدعين الفلسطينيين ، فهناك عنصر خاص بهم وهو هذا الشتات الجغرافي المترامي الأطراف في شتى أركان المعمورة ، وهذا أمر أدى إلى إفلات البعض من ضغوط المؤسسة الثقافية الرسمية من ناحية ، وأدى من ناحية أخرى إلى خسرانهم فرصة التلاقى المستمر والحوار الدائم بينهم ، وخسرانهم ما يتجده المكان الجغرافي الواحد من فرصة الارتقاء بالعلاقة بينهم إلى مستوى الصداقة الحميمة ، أو الصراع الإخلاق والمباشر على الأفكار والمواقف ، « والعدوى الإيجابية » التي يشيعها المناخ المشترك والمكان المشترك حول قضية مشتركة . إننا نفتقد « حرية أن نكون معاً » ، غير أننا ، من زاوية أخرى ، استطعنا أن ننفذ صداقات وطيدة ، وعلاقات إيجابية مع كتاب البلدان العربية التي استضافتنا وعشنا فيها فترات متفاوتة من الوقت . ولعل أفذح غياب حرية الفلسطيني يتجلى في المشاكل الناجمة لا عن « حياته » فقط بل عن « موته » كذلك ! فكم ظلت الطائرات تحوم بجثة فلسطيني أياماً وليالي طويلة قبل أن تسمح لها إحدى الدول بالهبوط ويدفن الجثمان على أرضها !

ويخطر ببالي أننا عندما تتمكن من استرجاع وطننا ، فإن علينا أن نعمل على استعادة جثمان غسان كنفاني من بيروت ونأجي العلم من لندن ومعين بيسوس من القاهرة وأبو سلمى من دمشق حتى تتمكن من زيارة قبورهم ! بالإضافة إلى آلاف الشهداء في عشرات المواضع البعيدة عن الوطن والمقابر الاضطرارية .

في العالم الثالث ، وهذه زاوية أخرى للنظر لحرية الإبداع : تنقص حرية الشاعر إلى حدودها الدنيا بهذا التوقع الظالم والقياس الذي يجعل الجمهور (الذي سلبوه حرية التعبير) ينظر من الشاعر أن يكون ناطقاً باسم الشعب ، أو قائداً أو بطلاً سياسياً ، وهذا وُزِّرَ كبير وعجيب جعل « شعر الحياة » يتراجع أمام « شعر القضية » وأوقع كثيراً من الشعراء في محاولة رشوة أذان الناس وأسماعهم بقصائد خطابية ، إما تقوم بالتبشير بأن « الشمس مشرق يارفيق » أو تحمك على الجرح الوطني والاجتماعي والاقتصادي ، واحترق الأسوأ منهم المتاجرة بالمرارة العامة المتولدة عن الهزائم (هل تذكرون « هوامش على دفتر النكسة »؟) مثلاً والمجاهليات السياسية المماثلة التي سادت الوجدان العربي حقبة طويلة وتناقلت نسخها وشرائطها المسجلة أيدي الناس من بلد إلى بلد ؟!

وبعد ذلك لكم أن تتخيلوا مدى الحرج الذي يحسّه شاعر فلسطيني مثلاً يقف في أمسية شعرية أمام الجمهور ويشعر في تلاوة قصائد من المرأة والحُب ، والمنمنمات الإنسانية البعيدة عن توقع هذا الجمهور ! في قصيدتي « الشهوات » مقطع يقول :

« شهوة أن نريح القصائد منك قليلاً
ونكتب عن نبي أمي سواك ! »

هذا كله من جانب . ومن جانب آخر يعكس غياب الحرية داخل الحياة الثقافية عندنا تلك التفسيرات المتسرعة التي تحرم على الشعراء التطرق لمواضيع سياسية على الإطلاق . وقد لمست من شعراء شبان موهوبين خوفاً وتردداً وتوجساً لا مزيد عليه يحول بينهم وبين كتابة قصائد عن « الانتفاضة » مثلاً حتى لا تطالهم لعنات نقاد الحداثة « المجازفة في قوالب أولئك النقاد » .

وكنّت أقول دائماً لهم : إما أنكم أسأتم فهم رسالة النقاد الحقيقيين أو أنكم وقعتم ضحية للنقاد الزائفين . إن الناقد الزائف المتسرع الذي « يقرف » من أي شعر يتخذ السياسة موضوعاً له ، دون التمعن في أسلوب هذا الشعر ومنطقه الداخلي ، واجتهاداته في تخصيص العام ، وتحييد المجردات ، هو ناقد يقصر بحركة الشعر لأنه يُوجّه للشاعر رسالة مُربكة ومربكة ، والناقد الحقيقي العارف بدوره وأدواته ومادته لا يمكن أن يقع في خطأ تعميمي كهذا .

إنني أؤمن أن الشاعر حر في تناول أي مشهد تقدمه الحياة . والمهم هو كيف يصور هذا المشهد بعيداً عن صيغة « المبتدأ والخبر » والصيغ التعميمية الخطائية المجردة والميافة الشاعرية والدلع اللغوي التراث الذي يكرر المكرر ويقول ما قيل .

وكأن في الحياة أزهاراً ، وفراشات ملونة وزهراماً ونسلاً وطبيعة وعلاقات إنسانية ناعمة وسأماً وشوقاً وأجساداً وأحلاماً ، فإن في الحياة أيضاً ثورات ومظاهرات وقتلاً وعبودية ومعارك ويطولات وبجارات وأشكالاً من الخزي والمجد والنصر والمزعة والسقوط والثبات .. إلخ . . إن شاعراً رديئاً سوف يفسد بالضرورة أيأ من هذه المشاهد والمواضيع لا بسبب طبيعة المواضيع والمشاهد بل بسبب عجزه التقني بوصفه شاعراً . وبالفعل فإن شاعراً مقتتراً سوف يكتب قصائد جميلة عن أي « موضوع » لا بسبب جمال الموضوع بل بسبب قدرته الفنية على إخراجه من « اللؤلؤ » إلى « المدهش » ومن « الظاهرة العامة » إلى « التجربة الشخصية » .

لا توجد موضوعات محرمة أمام الشاعر . وكل شيء في الحياة يصبح بالشاعر « كتيبى » . إن القصيدة التي موضوعها زهرة عباد الشمس أو الزنبقة ليست بالضرورة قصيدة زراعية ! ومن الممكن للقصيدة التي موضوعها « الانتفاضة » أن تتجنب كونها قصيدة « سياسية » . ذلك أن على الشاعر أن « يُحوّل » المشهد العام في الحياة إلى « مشهد خاص » بالشاعر والقصيدة .

وعندما رسم بيكاسو مهرجه المزركش ثم رسم الجيرنيكا لم يقل له أحد إنه انزلق إلى اللوحة « السياسية » ، لأنه كان مبدعاً على طريقته الفنية الخاصة في كلتا اللوحتين . وعندما كتب همنجواي (الشيخ والبحر) لم يقدم خطبة عصاة تجريدية عن المقاومة الإنسانية بل كتب عن محاولة صيد سمكة ؛ أي أنه كتب المقاومة الإنسانية من زاويته هو ، وعبر تقنياته ووسائله الفنية الخاصة به التي تجلّت في المنطق الداخلي للرواية العظيمة التي نعرفها .

في قصائدي عن الانتفاضة مشاهد تحولت إلى خصوصية داخل النص ، قائمة على الانقاط الواعي لتفاصيل صغيرة (مرة أخرى ، التفاصيل) : حليلة التي تخرج ، انشداد الشوب تحت إبط السيدة وهي وسط الضار والدخان ، الحديث عن الوزارة الغريبة العجيبة للمتقنين ، وزارة السهر ، وزارة الخطر ، وزارة الحنان والضماد ، مشايك الخسيل على الشرفة ، والعلم على السطوح ، ومشاهد يكشف القاري « المشتبك » الذي بينه وبينها ؛ بعيداً عن الخطاب السياسي العام المرتبط بالانتفاضة ، وبعيداً عن الإنشاد والتبته والتعطيل ، وبعيداً عن منطق « برافو انتفاضة » الذي تودده كل يوم وسائل الإعلام ، حتى تلك التي تريد للانتفاضة أن « تنور في داهية »

من هنا أقول إنه لا يوجد هناك شعر سياسي وشعر عاطفي ، ولا شعر زراعي ولا شعر صناعي ولا سياحي ولا وجداني هناك شعر وهناك لا شعر . ومرة أخرى ، « للعاني ملقة على قارعة الطريق » ، « والمهم هو الشغل »

الذي يقوم الشاعر بتنفيذه داخل « الورشة الشعرية » التي هي نوع من أنواع « الصناعات التحويلية » مآذتها الخيام موجودة « في الحياة » وصورتها النهائية مجسدة داخل « القصيدة ». فليكتب الشعراء عن أي شيء ، من مصر الإنسان والحروب والمرأة إلى الإنفلونزا التي « تعاف المطارف والحشايا وتبيت في العظام » ومن الفراشة إلى المظاهرة ، ومن الانتفاضة ، حتى حقبة بنت المدرسة الإعدادية المضمومة إلى صدرها بقوة وعفوية وبراعة وإزج جميل .

حريتي العامة

في الثورة كما في الدولة ، في الحزب كما في الحكومة :

السُّلْطَةُ سُلْطَةٌ !

نحاول أن نلن وأن نقصى ، أن نعيّز وأن نذلّ ، وهي التي تفرض مقاييسها وذوقها وخطها الجمالي والسياسي وتجمل طُرقها في الاستقطاب والنيل ، وهي التي تحاول حشد الأتباع وتجنيدهم حولها ومن أجلها ولصالحها . وتاريخنا الأدبي مكتظ بأساء الكتّاب الذين امتثلوا ورضخوا لشروط السلطة (سلطة الدولة أو الثورة أو الحزب) ، كما هو مكتظ بأساء الكتّاب الذين بلغ الثمن الذي دفعوه مقابل استقلالية تفكيرهم حُلّة الأذن أو الأقصى . ولهذا لم يدهشني سقوط الأحزاب « الثورية » الحاكمة في دول المنظومة الاشتراكية (سابقاً) لأنها اتبعت أساليب « التلقين » والإملاء والاستفراد بالسلطة .

وللسبب نفسه لا يدهشني تدهور حال أحزاب حركة التحرر في العالم الثالث (رغم تضميناتها النبيلة والشجاعة في ظروف خارجية شديدة القسوة) ، هذا التدهور الذي كان يمكن وقفه والحذر منه لو لم تغب الحرية عن الحياة الداخلية لهذه الأحزاب مرتين ، مرة بفعل القمع الخارجي ومرة بفعل القمع الداخلي .

إنني ، بوصفي شاعراً عربياً ، لم أتورط يوماً في سدّاجة توقع قيام السلطة بإفساح المجال أمامي لممارسة حريتي مبداً أو إنساناً ، وييلتالي حاولت باستمرار أن أكتب ما أكتب وأن أفعل ما أفعل ، وأمتنع عن فعل ما لا أريد فعله متحملاً النتائج المترتبة على ذلك دون جلبه ودون استرحام ، فأنا أؤمن إيماناً واقعياً بأن الحرية فعل هجومى وليست منصة استجداء ومطالبات وحقبة .

وكغيري ، وضعتني الحياة في مواضع استطعت فيها أن أقول نعم وأن أقول لا ، ممارسةً بذلك حقّي الإنسان فرداً ومواطناً ومخلوقاً بشرياً . ولكنني ، شاعراً ، أحاول أن أحفظ للشعر مكانه الطبيعي اللائق به بوصفه نشاطاً يتناقى مع إقرار « الزمان » . ولأن الأجل ممكن فإن إقرار الزمان زغرقة للحطام وعقبة أمام التقدم .

في قصيدتي « غرف الروح » إشارة إلى أن علينا (هل علينا) خوض المهالك ؟

« كي نثال الحق في كَسَل الصَّباح

وفي التناوب في سرير الجد

في تجلبد سطنتنا

وحق وفورعنا في أفصح الأخطاء

حق كتابة الأضمار دون ختاذي تكتلّ بالأعمار

حق الاختلاف مع الحبيب ، مع الزعيم
وحقنا في الموت بالأمراض
حق المعاشقين بما ستفرضه مساحات المياح
وفي إطلاعة لا أخذ . »

إنني - أحد أبناء العالم الثالث الذي يتشدد باحترام الثقافة « قولاً » ويزدريها « فعلاً » - أفتقد إلى حرية الصمت وحرية الرأي ، (أتذكر قول المهلب بن أبي صفرة : من نكد الدنيا أن الرأي لمن يحكم لا لمن يرى !) . وأفتقد حرية التنقل والسفر وإن كنت أمتلك حرية التشرد واختيار الملقى التي ترضى باستضافتي ، وأفتقد حرية الشكر وحرية الإعجاب بما يعجبني واستنكار ما لأرضاه .

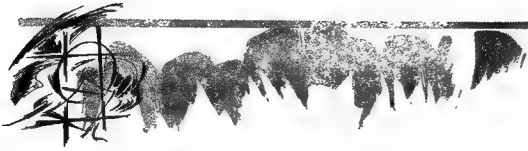
وفي افتقادي لحريتي بأشكالها هذه لا أنهي باللائمة على السلطة وحدها بل إن أكثر اللوم يقع على كثير من مثقفي العالم الثالث أنفسهم ، الذين يضطرون تحت الضغوط (وهذا يمكن فهمه كضعف بشري) أو الذين يتبرعون تبرعاً (وهذا لا يُنتظر لهم) بتزيين وجه السلطة وتفصيل الألقعة الجذابة لها ، ولعلهم دور خبير « الماكياج » مقابل فئات المناصب أو المال أو الشهرة ، وينظرون لرדם المحوة بين الأمير والشعب إلخ، فأننا على قناعة تامة أن السلطة لا تستطيع بحرية الثقافة إلا بالمثقفين أنفسهم ، ولا تستطيع « فبركة » نقابة صفراء للكتاب إلا بالاستعانة بكتاب يقبلون تشكيل نقابة صفراء !

إن الضعف البشري هو مادة الكتابة الإبداعية ، والإنسان المكسور يصلح بطلاً لعمل فني أكثر مما يصلح له البطل الكامل الإيجابي. وأنا لا أنشد في لوم من « أضر » للاستثناء ، ولكن كل اللوم يقع على من « يتبرع » بالموقف الرديء تبرعاً ، وبعد ذلك يزيد الأمر ضعفاً على إزاله أن يتشدد هذا المتبرع بتمجيد الحرية عبر التعميمات المجردة الفصحية والبليغة ، ليظهر وكأنه من المدافعين عنها . إن الحرية ليست قلعة من حجر وأبراج وأسوار لتندافع عنها ، الحرية هي أدق تفاصيل الحياة اليومية ، واختيارات عشاقها وأعدائها لا تتم بمقياس الفصاحة وسحر البيان ، بل تتم عبر تفاصيل الواقع المعاش ، والامتحانات اليومية الصغيرة التي تصبنا فيها الحياة عندما يكون علينا أن نختار بين شيئين أو أكثر ، أن نقول أو أن نصمت ، أن « ندفع » الثمن أو أن نقبضه »

قد لا تكون القصيدة مجملية في وجه الطاغى ، ولكن الطغاة يكرهون « اللعب » لأنهم يريدون « الامتثال » ، ولو لم يكن الشعر إلا نوعاً من « اللعب » ، فهو نوع من المقاومة . وهنا سأستأذن في أن أقتبس عبارة طويلة بعض الشيء من الشاعر ويستان أوردن يقول فيها :

« إذا قابل شاعر أحد القرويين الأمين فقد لا يكون هناك ما يقوله كل منها للأخر بسبب اختلاف الثقافة بينهما . ولكن لو قابل الاثنان موظفاً حكومياً يشعر كلاهما بشيء من الريبة وعدم الارتياح وإذا ما دخلنا مبنى حكومياً فكلاهما يشعر بقلق وخوف وقد لا يخرج أي منهما من المبنى .

ومهما اختلفت ثقافتها فإنها يستشفيان الجو « اللا طبيعي » في المكان الذي يعامل فيه الأفراد كأهم أرقام . لقد تسلى القروى في المساء بلمب الورق بينما ينظم الشاعر قصائد شعرية . غير أن هناك مبدأ أساسياً يشتركان في تأييده وهو أن بين الأشياء الغالية التي يجب أن يبدي الإنسان الشرف استعداداً للموت من أجلها إذا انتهكت الحاجة هو حق الإنسان في اللعب والمعبث » .



أسئلة الحرية وفعل الكتابة الأدبية

مصطفى الكيلاني*

تونس

— ١ —

لم تكن « الطليعة الأدبية » في تونس خلال المنتصف الثاني من الستينيات ومطلع السبعينيات تياراً أدبياً يقوم على إيديولوجيا محددة ، وقد استطاعت — بالرغم من التناقضات الحادة التي تخترقها — أن تطرح بجرأة في مجتمع يسوسه نظام الحزب الواحد أسئلة الحرية : كيف نكتب الأدب بلغة العصر الذي ننتمي إليه ؟ كيف نحرر الأدب والثقافة — عامة — من استقطاب الحزب الحاكم ؟ كيف نجاوز لغة التضامح وسنن الكتابة الأدبية التقليدية التي ظلت مهينة على جمل مواقع الأدب التونسي إلى مواقع الستينيات وكأن « الطليعة » موجة ثانية تُعيد طرح أسئلة التحديث بعد توقف موجة الشايف الرومنسية في غضون الثلاثينيات بمفاهيم أدبية مغايرة في مرحلة تاريخية هي قرينة مجتمع الاستقلال ، خلافاً للمجتمع الذي نشأ فيه الشايف ورفاقه ..

إلا أن « الطليعة » ، لعدد الثغرات في برنامجها التحديثي ، سرعان ما توقفت باعتبارها حركة متناظرة ، وتواصل العمل التحديثي محاولات فردية متنافرة لا يرفدها فكر نقدي كما هو شأن « الطليعة الأولى » . ولهذا السبب ، ولأسباب أخرى تجاوز فضاء الحركة الأدبية إلى التحولات الخطيرة التي شهدتها التركيبة المجتمعية التونسية عند الانتقال من « رأسمالية الدولة » إلى « الحقبة ديمقراطية لرأسمالية الأفراد » ، استردت سلطة التقليد نفوذها شبه المطلق في غضون السبعينيات والثمانينيات . كنت ، عند ظهور « الطليعة الأولى » خلال العقد السادس في بداية طريق الأدبية ، أتابع بشغف ما كان ينشره عز الدين الملق وسمير العيادي ورضوان الكوني

* كاتب قصة من تونس

وعمود التونسي من كتابات قصصية تجريبية ، أثرت بعمق في أعمال القصصية الأولى وجدت فيها روحا لا تختلف عن روح أدونيس - في مجال الشعر - . وختلف « جماعة شعر » اللبانية . . يُضاف إلى ذلك ما أحدثته في نفس من عميق أثر دروس توفيق بكار وصالح القرماي إذ اهتم الأستاذان لأول مرة في تاريخ البحوث الجامعية العربية بمواضيع جديدة تخصّ السّانيات والأسلوبية والبنوية وعسائل أخرى هيا إلى المناخ لتقبل تنظيرات ما بعد البنوية والتأويلية بمختلف مراحلها وتفرعاتها . ودعّم هذا التيار النقدي الصاعد في حيات الإبداعية والنقدية عمود طرشونة الذي وجدت فيه مناصر جيل الأوّل بما عرف به في الوسط الجامعي من تشجيع على حرية الرأي ومساندة الأقلام الجديدة بفكره النضالي وإصراره الدائم على مقاومة أعداء الحرية والتقدم - . ولا أنفي أيضا استفاد المرفقة من بحوث الجيل الثاني من الجامعيين في تونس كحمّادي صمود ومحمد الهادي الطرابلسي والطبيب البكرش وعبد السلام المسدي ، يُضاف إليهم البعض من أبناء الجيل الثالث كمحمد لطفى يوسف وعبد العزيز بن عرفة وحافظ قويمه وشكري الميخوت .

وكان الجامعة التونسية تشهد في الأعوام الأخيرة ، شأن السّاحة الأدبية والثقافية ، ارتدادا مُلهلًا ، وإذا موجة التحدّث التي انبعثت في البدء من فكر ليبرالي وتفاعلت ضمنها خلال السبعينيات خصوصاً مواقف فكرية ومناهج مختلفة تتوقف اليوم أمام صعود « سلفية جديدة » تتنعم « بالحدّثة » وشعارات التغير وتلوذ بالتراث أحيانا كثيرة لمقاومة أي جديد صاعد يدعو إلى التغير والاختلاف ، فيجد أبناء الجيل ، الذي أنتمى إليه ، أنفسهم محاصرين بين سلطة تلوذ بالأكادمي ولا تشجّع - إلا قليلا - على مغامرة البحث بعيداً عن معتاد المناهج والمفاهيم وبين سلطة « أفراد - مؤسسات » يمارسون تفوذهم السياسي والإداري شبه المطلق داخل السّاحة الثقافية ، يدعمون أنفسهم وزملاءهم في نشر ما يكتبون ويقفون بالمرصاد أمام الأقلام الحرّة ، يلوفون بشعارات الديمقراطية والتعدّد وحرية المثقف والثقافة ويُعطّلون في الآن ذاته حركة النشر ويمشون بمستقبل البلاد الثقافي ، ويشمل تفوذهم الإدارة ودور النشر ووسائل الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة ، ويضطلعون بمهمة الرقيب ، فيمنعون قصة أو قصيدة أو رواية أو نصّاً مسرحياً لإلحاح إلى ما يرونه يسيء إلى المقدّس وإلى نظام الحكم أو إلى « بلد شقيق » تربطنا به « مصلحة » ما . . . ويُغلّ رفض الكتب أحيانا بتدليل القيمة العلمية أو الإبداعية دون تفصيل أو تدليل إخفاء جريمة قتل البلور وهي في بدايات التكوّن . .

٢ -

إنّ الملحظورات هي ذاتها لم تتغير ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين فمن حقّ الأديب العربي - عامةً - أن يكتب ، ولكن ليس له الحق في أن يكتب بطلاقة عن جسده ، عن ذاته ، عن الحب ، عن جلّابه ، عن هزائم حاضره ، عن الحياة ، عن الجريمة ، عن التسلط ، عن تاريخه القريب والمباشر ، عن الفكر الذي به يفكر قومه ، عن خطر الاضمحلال الذي يهدّد كينونة الفرد والمجموعة على حدّ سواء . وليس له إلا أن يتناصر تيار « السلفية » الصاعد داخل أجهزة الدولة الحاكمة وفي اللّهن الجمعي وفي مختلف مؤسسات التعليم والثقيف والحياة المدنية ، أو يفرّ إلى ذاته خلف الأسوار العالية ويفرق في التمتع ، كأن يتكلم بلغة لا يفهمها أحيانا كثيرة هو والآخرون . . وله أن يختار « الفوضى التي يريد كي لا يزيج » النظام » والرّقابة يمارسها على ذاته « بحرية »

بعيداً عن رقابة الأجهزة السياسية والإدارية والبوليسية المختلفة ، وله في الأخير ، أن يتكلم في نطاق ما يُسمَع له به أو أن يصمت .

— ٣ —

لماذا نكتب الأدب ونحن سُجناء داخل هذا الطوق ؟ بهذا السؤال البدئي يمكننا أن نقتحم موقع اللحظة الراهنة التي تشبّث بها عدد من كتاب السبعينيات والثمانينيات ، أبناء الجيل الذي اتّمس إليه ، هذا الزمن الذي تنفسنا هواءه العطن يقف بنا في منعرج حاسم بين تاريخ الهزائم المتعاقبة وبين خطر الاضمحلال الكامل في القرن القادم ..

ماذا بقي لكتاب الأدب العربي اليوم ، مبدعين ونقاداً ، بعد أن تحولت الكتابة الأدبية من وظيفة مهم « الدولة الوطنية » القاعدة إلى مواقع مهمشة ، حينما أمتست أنظمة الحكم العربية من ملكية وجمهورية على حد سواء قائمة على أسس براجماتيّة يشرعها رأس المال ويرفدها وتسهر عليها أجهزة تكنولوجرافية وبوليسية وصكرية ؟ ماذا بقي للمثقف العربي — عامّة — بعد أن استحالت من رمز أوّل للإسهام في التنمية داخل لاندبولوجية « الدولة الوطنية » إلى ذات شرعية سوى فضح وهم التنمية ، اليوم والإصرار أشدّ من ذي قبل على البقاء ، والاستماتة في الدفاع عن موجود يتضائل باستمرار داخل المفقود المتسع ؟

لماذا أكتب ؟ ولبن أكتب ؟ وماذا أكتب ؟ وكيف أكتب ؟ أسئلة عادة ما تعترض سبيل في لحظات التوتر ثم تختفي عند الكتابة القصصية أو النقدية ، ولا تستيقظ من جديد إلا حينما تتفاقم أوجاع العصر الذي نحن فيه . لم يعد بإمكاننا ، شأن الأدباء المتوترين من أبناء جيل ، أن أجيب باتزان وراحة بال عن هذه الأسئلة ، فالدافع إلى الكتابة متعدد ، هو مجموع حوافز نفسية ومعرفية متداخلة يصعب حصرها في بؤرة واحدة . فقد يَرُدُّ فِعْلُ الكتابة إلى الحافز ونقيضه ، إذ هي أحياناً نتاج الخوف من خطر ما كأن نقول الموت الفردي أو هلاك المجموعة الوطنية أو القومية ، وهي وليدة الرغبة في إعطاء معنى لحياة الفرد والمجموعة في آن ، وهي ثمرة الرفض لما هو سائد والتوق إلى مستقبل ممكن ، فتكون ، بناء على هذا التعدد ، مسكونة بالحرية ومدفوعة إليها وبها .

إنّ الحرية في اتصالها بالكتابة الأدبية بدء ، حافز أوّل ، لا سابق له ، على الخروج من وضع السكون إلى الحركة ، من اللأ — فعل إلى الفعل ، من اللأ — وجود إلى كينونة الحرف ، بدء لا يعرف لانه ، في تمثل الخاص ، إمكان قابل للتحقق أو هو ممكن مستحيل يتحقق بعضه ويمكث بعضه شريداً داخل عوالم النسيان الأبدي بدء مشحون بقوى تنزع إلى التغير ونفى التكرار والرداءة والإسفاف .

والحرية في اقترانها بالكتابة ، وفي زمن تشكل المكتوب تحليداً ، هي أيضاً مشروع ، أفق لا نهائي يلامس أحياناً وحى الموت بإصرار عجيب على البقاء وتحلى معوقات مجتمع أبوى قهرى .

فالكاتبة الأدبية - بناءً على ما سلف قوله - دليل على الحرية ونقيضها ، إذ نبحث لنا داخل أنساق اللغة والمعرفة المعتادة عن مسلك خاص نسعى من خلاله إلى إثبات موجوديتنا في السياقين الفردي والحضاري الجمعي دفعة واحدة وفي مختلف الاتجاهات انطلاقاً من موقع الراهن ، هذا الذي به نفكر في التراث وقضايا الآن ومهم المستقبل . إلا أن الراهن عند وصله بقضايا الفردية موقع شديد التوتر يفترض أسياً يعرف جسداً وذاتاً ، ولكن لا اسمية له ، تنحفي لغة الشعار خواء الاسم المفترض ، وإذا حرية الفرد وه حقوق الإنسان ، وفكر الاختلاف ، وه المجتمع المدني ، وضرورة الفصل بين السلطات الثلاث في تنظيم الحياة السياسية والمدنية داخل المجتمع ، وتحرير المرأة وحقوق الطفل وحصانة المثقف والثقافة وتخليص المؤسسات الشعبية من نفوذ المراكز الحاكمة ، ليست إلا ملفوظات تجرد بقصد « الأدب » في مطلق المفاهيم وتفقد وهج السؤال والتناقض والحركة والحركة المضادة وتزداد الاختلاف ، ونمسي أبنية فاقدة لنبض السؤال ، وثقافة تركز سلطة الفكر الواحد وتقاوم الحرية من داخل مقولاتها .

إن سؤال : لماذا أكتب ، مفتاح الإجابة عن الأسئلة الأخرى التابعة ، ينلج ضمن إشكال يجاوز حدود تجرير الفردية إلى واقع الأدب العربي الرافض اليوم لسلطة المراكز القائمة . فكيف يمكن للأدب العربي في الساحة التي ينتمي إليها ، على اتساع رقعتها الجغرافية وتعدد وقائعها ، أن يعيش داخل تركيبات مجتمعية تسوسها أنظمة « كلياتية » تستمد شرعيتها من رابطة الدم العشيرية ممثلة في العائلات الحاكمة ، أو ما يشبه رابطة الدم « كعصية » حزب أو جهاز عسكري أو يوليوسي ، وتحاصر فردية الكاتب الحر المنفلت من ملزمات الإعلام والتشقيف الرسميين أو المدفوع قسراً إلى البقاء في التخوم النائية خارج دائرة الضوء ليهلك بصمت ؟

لقد أدركت ، بمرارة ، مع أبناء جيل السبعينيات والثمانينيات أن ما يسمى « الدولة الوطنية » ، هذا الوجود السياسي والمجتمعي الذي ولدته مرحلة ما بعد الكفاح ضد الاستعمار المباشر برنامج أقيم على « الدولة » قصد تأسيس مجتمع عصري يحقق تنميته على مراحل ، إلا أنه أنكر وجود الفرد والتعبد تبريراً للوضع الاستثنائي . وإذا كان أبناء الجيل السابق قد حلوا راية التغيير وكافحوا من أجل تحقيق الاستقلال الوطني فإن أبناء جيل لم يسلموا من وعي الحية الذي تصاعد على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة . . وقد حُيِّب أبناء الجيل السابق ، بعد أن اضطلعوا بمهام تسيير شؤون المجتمع المختلفة ، آمال الأبناء ، واستغلوا نفوذهم لقمع الحريات الفردية ومصادرة الفكر ، يلوفون أحياناً بالتراث ووقائع الماضي تغنيًا ببطولاتهم وخوفاً من الحاضر وأسلته ، ويتحذثون عن المستقبل ، بحثاً في الفراغ عن إمكان للتجديد والتعميم والإيحاء بالحركة والتغيير .

إن الحاضر بآلامه وأحلامه وهزائمه أساس كتابات القصصية والتقليدية ، وهو زمن لا يقطع مع الماضي ولا يحول تراثه إلى إرث فاقد لنبضه التاريخي ولتعبده ، بل ينظر إلى التراث على كونه مجموع تراثات تنتمي إلى مجتمعات وعصور مختلفة وتتردد بين وحادية الفكر اللاهوتي الذي ساد العديد من أنظمة الحكم وأنساق المعرفة على امتداد تاريخنا الوسيط والحديث والمعاصر ، وبين ثقافة التعبد التي ظلت مهمشة طريفة في تاريخ فكرنا العربي تكسح أحياناً قليلة مراكز الثقافة الرسمية ، وتلدغ أحياناً كثيرة إلى التخوم بعيداً عن لغة التفاضل ودورية التكرار المعرفي ضمن أساليب مختلفة من القول الأدبي .

والحاضر ، الذي نمي ، زمن لا يولد بسحر الخطاب المستقبلي قصد إخفاء بشاعة الراهن ، فال مستقبل الذي لا يقرأ في حضور الراهن ويفر من أسلته المباشرة هو أيضاً مستقبل مفرغ من وهج التاريخ ، ما ورائي الماهية ، ولا مستقبل له .

فليس مأزق الفردية اليوم ناتجاً فحسب عن سياسة « الدولة الوطنية » التي حققت الكثير في مجالات التعليم والنهوض بالاجتماعي وعجزت في الآن ذاته عن مواصلة التنمية وتحقيق النقلة العلمية والتكنولوجية ونحسب حقوق الإنسان لبعث الفرد العربي من حيز الإمكان إلى الحُدوث بل هي أيضاً وليدة سياسات الأحزاب المعارضة باختلاف انتماءاتها الإيديولوجية .

لقد أسفرت النظريات والتطبيقات « الليبرالية » والقومية العربية « والماركسية » و« السلفية الإسلامية » عن واقع فردية مُزعج ، وإذا هذه المواقع على تعددها واختلافها تمثل وجوهاً متغايرة لذات تكاد أن تكون واحدة ، هي ذات قاتلة للفرد والحرية ، أهملت مشروع الفردية وإن حملت شعاراتها باستمرار ، فكانت مسكونة بالإيديولوجيا القتل « لم تقدر على تأسيس أدبية جديدة ضمن تصوّر جمالي متفرد لكنيونة الفرد والمجتمع والفنّ والكتابة الأدبية على وجه الخصوص ، واكتفت بالمؤالفة اللاتاريخية ، شأن مختلف المحاولات التحديثية ، بين قديم مهترى يتأكد وجوده بالخصوص داخل الذهن الجمعي وبين جديد واعد علينا من الشمال ، وكان المجتمعات العربية وقائع لا تشر إلا فكرياً يختصر التجارب الإنسانية للشعوب الأخرى وثقافتها ونجاحاتها وهزائمها في مقولات مجرّدة . ويعقب التراكم تراكمات سابقة تعجز عن توليد فكر قادر على أن يُفكر ويفعل وبغير .

ولا عجب في أن تصفّى أولى المكاسب ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين ، وترتد إلى مرحلة ما قبل البدايات في حركة تاريخية معاكسة كأن تصادر كتب ويتعرض كتاب إلى شتى المضايقات وتضع التراث لرقابة الظالمين وتاريخهم القاتلة للتاريخ وللشخصية الممكنة ، وإذا وجدنا الراحلين سجين مأزق تاريخي يتجسم من داخل المجتمع الذي تنتمي إليه باستفحال الخلاف بين السلطة الحاكمة والسلفية المعارضة ، فيمتد « اللاهوتي بالإيديولوجي ضمن تركيب خلاقي يشرع التوافق أحياناً والصراع أحياناً أخرى حدّ التصادم ، فتلتقي السلطة الحاكمة والمعارضة السلفية في نهاية الحد بين وهم التنمية والتحديث ، وبين التاريخ الممكن الذي هو مشروع قابل للتحقق ، ولكن الوقائع الراهنة لا تؤكد إمكان تحقيقه .

وبين التبعية لدول الشمال ورفض الآخر بالمنظور السلفي تحت راية الاستقلال والمحافظة على الموجود المتبقى من الفقدان الكامل ، تطرح اليوم بحدّة لا متناهية أسئلة الفردية والحرية .

٤ —

إن إصرار الكاتب العربي — في الوقت الراهن — على خوض غمار الحرف يندرج ضمن مهمة حضارية نبيلة تقوم أساساً على إرضاء الذات الكتابية وتعدي القيم النفعية التي سادت الذهن الجمعي . فالكتابة الحرة هي العودة إلى الجذور البدئية ، لذلك تعج بصور الأنوثة والطفولة وقيم الإنسان الفرد الراض للتمييز العنصري واستعباد حكومات الشمال لشعوب الجنوب الفقيرة ولتختلف أشكال الهيمنة الإمبريالية ، وهي الوقوف إلى جانب القضايا العادلة في المجالين القومي والكوني دون أن ينحدر الأدب من علياء الفن إلى التوظيفات الدعائية المباشرة .

ولا تكون الكتابة متحررة من قيود السائد لغة وفكراً وسياسة ومقدساً وذهناً جمعياً إلا إن كانت صادمة تبدع صلات جديدة بين الإنسان والعالم ، وتززع منزع التجريب برفض تكرار أشكال الكتابة المعتادة . إن الأديب

المبدع أو الناقد المؤسس هو الذي يراجع باستمرار ما يكتب ويمارس الشكل إلى شكل آخر في سيرة لا تتوقف . ويستلزم هذا النهج العقوبة الخلاقة ومقاربة الواقع كما هو لا الواقع المشوه في مقولات شعاعية معمرة ، والاستفادة من الفنون الأخرى لتوسيع دائرة الملفوظ الأدبي للدخول في عصر أدبية جديد تلتقي الأجناس الأدبية ضمنه داخل كتابة نصّ متعدد يصل الحال بالحدث والحرف بالموسيقى والتخيّل بالتاريخيّ ، ويكون الشعريّ أساس أدبيته الأول يحفز على المغامرة ويمحو الأنماط الأسلوبية والأشكال المعتادة ، ويحزن عشقاً للحياة جارفاً ، يقاوم أهداءها بإصرار عجيب على البقاء .





الحرية؟! أين سمعت هذا الاسم؟

ممدوح عدوان
سورية

قد تكون هناك ضرورة لحلم مستحيل :

ماذا لو فاجأنا الحرية ذات صباح ؟ ألن تضيقنا متلبسين بنسبنا ؟

أو بخيانتها ؟

فلقد تعودنا غيابها حتى أننا سنرتبك في حضورها . ولعلنا سنضبط أنفسنا ونحن نتمنى لو أنها لم تجيء . لعل
الخيرين إليها كان أجمل من حضورها ، أو أن حضورها سيفيق إلى حياتنا عبء التعامل مع جمالها .

أغفلت سجيناً ربطت إلى قدمه كتلة الحديد ، وعاش عمره وهو يجزّ قدمه كالأعرج لكي يجز كتلة الحديد .
وبعد عمر مديد خلّصت قدمه من كتلة الحديد . . لكنه ظل يجزّ قدمه ويعرج .
ويخرج إلى الحياة فيرى الناس جميعاً يرجون دون كتل حديدية .
يعرج ؟

يكتب شعراً أعرج ، شعراً تعود أن يلتفت خائفاً مثل طفل يسير وحده في الليل ، وحتى حين كان ذلك
الشعر يبدو شجاعاً لم يكن أكثر من أن ذلك الطفل الخائف يصغر لكي يدارى خوفه .
ذلك الشعر الذي لم يتعود الانطلاق بسلاسة وبراعة .

كان دائماً يتعامل مع النفس وعينه على مكان آخر... اضبط الشعر الذي يتجاهل السلطات والذي يتصدى
للسلطات والذي يخدع السلطات . . وكله شعر ليس في رأسه إلا السلطة .

حتى حين كان الشعر يعشق ، كان يعشق بتحيه ، وكأنما يريد أن يرى السلطة أنه يجب وأنه قادر على الحب ، وأنها لم تستطع أن تمنعه من الحب ؛ لكنه يعرف في أعماقه أنه ليس في حبه خلوة . . عين السلطة عليه دائماً .

لا يستطيع الشعر إلا أن يكون حراً !

ولكن هل كان حراً فعلاً ؟

ما الذي يعرفه الشعر والشاعر عن الحرية ؟

لم يكن يتعامل مع شيء آخر ويظن أنه الحرية ؟

لم تنقص رغبات السجين ومطامحه وأحلامه حتى صارت على مقاس السجن ؟

ذلك السجين الذي يسرق ثبات الممارسات الصغيرة بسعادة بالغة ، يطيل فترة بقائه في الحمام دقيقة أخرى زيادة عن الوقت المسموح له به ، ثم يخرج سعيداً لأن السجان لم يتنبه إلى الدقيقة المسروقة .

ثم حسن سلوكه - أي أنه انصاع تماماً لتعليمات السجن - فسمعوا له أن ينام في باحة السجن ! وظن أنه صار حراً .

حتى في الحلم ، لم تكن نعرف الحرية التي نحتاج إليها .

والذي كانت تتاح له فرصة أفضل من غيره ، كالذي ابتعد نهائياً عن الموضوعات الحساسة أو الذي هاجر ليعيش بعيداً عن سطوة السلطة في المهجر ، كانت تشوهاته تظهر بشكل مفرط . ومثلما كان يعتمد الاعتماد عن كلمات وتعبيرات وموضوعات ، صار الآن يعتمد التعامل معها لكي يتأكد من حريته . . .

إنه مثل فتاة في بيت مزدحم . مرة خلا البيت إلا منها فأقفلت الأبواب والتوافذ ثم خلعت ملابسها ووقفت أمام المرأة تستمتع بهذه اللحظات الحاططة بـ « حرية » .

تسرب إلى حلمنا ، إذن ، شيء شبيه بالحرية وليس هي . وهذا الشيء هو الذي كنا نسعى إليه ولم تكن نستطيع تحقيقه . . وكلما تحقق جزء منه طرنا فرحاً لأننا صرنا أقرب إلى تحقيق الحلم الذي يغم هدفاً كاذباً .

أنا لا أعرف الآن كيف أكون حراً . لم أعود ذلك ولم أعشه ولم يأت في ميراثي .

كنت أريد أن أشرح ذلك لصديقي ، وكنا نجلس في حديقة في بلد آخر وأماننا على المائدة طعام .

نزل عن شجرة قريبة عصفور وحط على المائدة ثم صار يأكل من صحنى ونحن نتفرج عليه .

قلت لها : هذه هي المسألة . هذا عصفور مطمئن . لم يصل إلى الطمأنينة بنفسه ، بل توارثها من الجد السبعين حتى صارت لديه شجاعة - أقصد طمأنينة - أن يحط أماناً ويأكل من صحنونا ، ووجون أن تهمله حركات أيدينا .

قالت : العصفور في بلدكم ليست كذلك ؟

قلت : ولا البشر . عندنا لا يجرؤ إنسان على أن يقترب من إنسان آخر بهذا القدر .

قرأت منذ أيام كتاباً لروين مورجان ، فيه وصف جميل لحالة الخوف المتوارث .

الوصف كما يلي :

« امرأة تسير وحدها في الليل .

تحس بخطوات ورامها فتخلف .

قد يكون لصاً أو مجرمًا أو مفتصباً أو مجنوناً .
لكنه قد لا يكون أى شيء من هذا القبيل .. ولكنها مع ذلك تخاف .
تخاف لمجرد أنها امرأة ولمجرد أن الخطوة وراءها خطوة رجل .. » .

هذا الوصف صحيح ودقيق ، ولكن يصعب تفسير هذا الخوف بالكلمات . أتركه هكذا . حالة هي حالة المرأة . حالة متوارثة من سبعة جيل وجدة على الأقل .

تخاف لأنها امرأة .

ونحن كلنا هكذا .

نخاف لأننا بشر .. لأننا مواطنون وارثون منذ أجيال وأجيال .

كم مرة ضبطت نفسى خائفاً وأنا مضطر للمرور في مكان يقف فيه عسكري ؛ إذ كيف أثبت أننى برىء .

ودون براعة أو حجة .. أخاف .. لأننى مواطن وهو عسكري .

هل أنت على استعداد للضحك ؟ اسمع :

حين أديت الخدمة الإلزامية ، كنت أحمل شهادة جامعية ، وهذا يعنى أننى سأصبح ضابطاً - برتبة ملازم - بعد « اتباع » دورة . وحدث ذلك . « اتبعت » دورة وصرت ضابطاً بنجمة . وكانت خدمتى في التوجيه المكنوى ، وكانت هذه الخدمة تعنى أن أذهب مع بعثات إعلامية إلى « القطعات » العسكرية . وفي البعثة سأناق ومصور صحفى ومصور تليفزيونى ومنسوب عن الإذاعة . . . إلخ . والبعثة بقيادة لأننى الضابط . . والقائد يجلس إلى جانب السائق .

مرة كنا في طريقنا لواحدة من هذه المهمات . وفي الطريق أشار لنا شرطى للوقوف . نظر إلى السائق فقلت له : ما بك ؟ قف . وفقر في قلبى ذلك الخوف العريق : ماذا يريد هذا الشرطى ؟ ولكنى لا يرى خوفى لم أنظر إليه . قلت لنفسى : فليتفاهم مع السائق . ولكننى لم ألمحه يتجه إلى حيث السائق بل توجه إلى .. واضطرت للنظر إليه . كان يقف باستعداد ويؤدى لي التحية . ويرجوى مرتبكاً أن أسمع له بالصعود إلى سيارتنا لنوصله في طريقنا إلى مكان ما .

لحظتها تذكرت أننى ملازم وأنه مجند .

منذكم من الأجيال ورثت هذا الخوف ؟ وكم من الأجيال يجب أن تمر حتى نتخلص من هذا الخوف ؟!

أو لا ينمكس هذا كله ، بشكل أو بآخر ، على إبداعنا ؟ فستعلم المراهقة والاحتياط والتخفى وازدواجية المعنى .. وكلها تجليات للخوف أو تخرب من الاعتراف به .

ذات مرة ، كان شخص ذو سلطة يناقشنى في شيء كتبه ، فاستخدمت ذكائى ويهولائى كلها . ولم أستخدم شيئاً .. قلت متحصناً بآخر أبراج الخوف (وهو برج التصدى الشجاع) : لست مستعداً لمناقشتك .

فايتسم وقال : أعتقد أنه من الأفضل لك أن تناقشنى أنا ، وإلا فسيتناقشك من لا يعرف القراءة !!

أقول قولى هذا . . .

الحرية ؟! كأننى سمعت بهذا الاسم من قبل .. لا أذكر أين !!



من الإلهام إلى الإحباط .. وبالعكس

مهدي الحسيني
مصر

أربع محطات تنتهي بالسجن

« أنا أخبر بشمس يلمد »

مثل شعبي

« دوام الحال من المحال »

الجبرق

« قلبي بعينك أم بالعين هوار »

من مراثية الخنساء

١ - في الدنيا كان منزلنا يقع بين عالمين : عالم الحرفيين والتجار العامة ، وعالم البشوات والبكوات وكبار الموظفين ، بل كان يكوننا يطل على الأول وشباننا يطل على الثاني . ومن الشياك شاهدت الشارع ومواكب فرقة موسيقى المطاقي ، وفرقة موسيقى اللديرية ، وفرقة موسيقى الملجأ ، وهي تتبع كنيسة الأقباط وتضم صبية من كل الأديان .

وفي الحارة قاعدتي رشيدة الخرساء إلى صندوق الدنيا وتعرفت على الشيخ عبد الحميد شيخ جامع ترك ، الذي كان كفيفاً ، وكانت سعادق بقيادته إلى المثلثة سعادة لا توصف كي أسمع صوته البديع ينطلق بكلمات الأذان - التي حذفت الآن - والتي ترك أثراً غامضاً جيلاً بداخل « يا صبور الرجاء ، يا كحيل العين ، يا رسول الله » ، وكان الأذان غناءً خالصاً .

وفي الدنيا عرفت معنى العيد ، فحدث أن توافقت أعياد المسلمين مع المسيحيين ، وكان عيد شم النسيم همزة الوصل ، حيث موسم الحس والملائة والمقات والحرش ويواكير البطيخ والشمام والأوون (لاحظ الجرس الفرعوني) ، وكانت المشاهد الاحتفالية البهيجة : غناء وذكر ورقص ودواب مزينة بالورود وفروع النباتات

ومجذولات السعف وطقوس جنائزية وخرافات ومعجزات . ظل هذا في ذاكرى بلا تفسير حتى تعرفت بعد ذلك على احتفالات أوزيريس وديونيزوس وباخوس .

٢ - وفي الأقصر كان موعدي مع السحر والشعر والمعجزة والحرافة والأراجوز .

أخرجنا المدرسون في مدرسة طيبة الابتدائية من الفصول لحضور حفلة الوزارة ، وسمعا زمارة الأراجوز تلتنيا من خلف مسرحه الجميل الصغير ، فشهدنا هذا (البطل) دقيق الجسم ضئيل ، يذود عن رزقه أمام الزائر الأسمر الطفيل الذي جاء إلى مصر كي لا يعمل وإنما لينام ويتألب ، وكذا العسكري « التلم » الذي لا يكف عن محاولة ابتزاز الأراجوز وأسرته الصغيرة ، وكذا تاجر القطن الذي تشجعه محفظته السمكية على مغازلة زوجة الأراجوز ، وأخيراً الخواجة الذي يريد أن يأخذ كل شيء . وبالطبع كان الأراجوز ينهى كل هذه الصراعات - بل الهجمات - الواحدة تلو الأخرى باستخدام عصاه الغليظة (النبوت) عبداً استخدام العنف كي يؤدب الجميع . ويخرج لاعب الأراجوز من خلف ستارته كي يحى جمهوره السعيد بابتسامة أبوية حنون .. إنه النجاح .

أقلت وزارات زكريا يحى الدين وعبد العظيم فهمى القبض على العشرات ، أو المئات ، من الفنانين الشعبيين وإعاضى السيوك الجاثلين وفنانى الأراجوز ، بتهمة التسول !! وامتلا عنيج في سجن مصر القديمة بهؤلاء الفنانين الموهوبين ، الذين لم يحظ بهم حزب أونقاية أو معهد علمى ، بينما تزخر حياتنا العلمية بـ « نوابهم » الذين يتحنثون نيابة عنهم أو يسفطون أو يشقشقون ، وتردحم حياتنا الفنية بمئات من القاحلين الذين لا يحظون بواحد من المليون من مواهبهم الفريدة . ثم أنشأت الدولة معتقلاً للأراجوز والعرائس في ميدان العتبة ، تعزدي في مبناه الأستقي عرائس من بنات الطبقة الجلدية . قلى معك أيا الأراجوز ، لقد نفاك سليم الأول « منذ خمسة قرون ولكنك سللت عائداً إلى وطنك ، حوارينا ، وعيون أطفالنا وقلوبهم . ويوما ما ستال حريتك وتخرج من سجن العرائس .. مرة ثانية ، وسوف تصبح عضواً حراً في « نقابة » تقدر فك وتحترمك .. وفى وطن حر .

٣ - وفى دمهور المدينة أهدمت مشاهدة الأفلام في سينما البلدية وسينما الأهل ، وكان حرصى على حفل بعد الظهيرة - وهو الوقت الذى سمحت لي به الأسرة - كبيراً ، فكنت ألقى بكى وأتناول غذائى لأسرع إلى السينما ، غير أن أخى الأكبر « مصطفى » أراد أن يصلح من شأني فنصحني بالقراءة في مكتبة البلدية ، وفي قاعة كلاسيكية نظيفة لامعة رصبة الأثاث وجدت صفوفاً من الكتب المجلدة ، وكان هناك شخص ما يجلس بهلوه على متصلة الأيمن يرمقني بطرف عين وقد لاحظ عجزى وحيرى أمام هذه الكتب الكثيرة الغامضة ، قام من مقعده ليلسألني برقى عما أريد ، فقلت « علوز أقرأ » . ماذا تقرأ ؟ « معرفشى » . وهنا فصح أحد الدوايب وأحضر لي كتاباً صغيراً (بدا لي كبيراً حينها) هو « حى بن يقظان » لابن طفيل ، ووضعه أمامى وأجلسني على متصلة القراءة ، وقال لي إننى لو قرأت هذا الكتاب كله سوف أصبح أديباً كبيراً ، وقد حفزن هذا الكلام كي أحاول مع هذا الكتاب الصعب ، فلم تكن التربية اللغوية سواء في المدرسة أو في المنزل لتعني على استيعاب بعض الألفاظ وشيء من الخلق ، غير أننى حاولت ، ولعل ما دفعني إلى تكرار المحاولة تلك المعاملة الخاصة الدمنة التي عملني بها الرجل ، أحسست أنى « زيون غصوص » .. فقرأت من الكتاب نحو ثلثه أو نصفه ، فقد تخرجت أن أسأله عما استغنى على رغم أنه عرض على معونته ، فقد كان يجلس ليقرأ هو الآخر في هلهو (قيل لي أن هذا الشخص هو الأديب أمين يوسف غراب ولم أتحقق من ذلك) .. أخيراً لم أكمل الكتاب .. ولم أصبح أديباً .

وفي أواخر السبعينيات ذهبت إلى دمنهور للتحكيم المسرحي في مسابقات الأنشطة التكاملة التابعة لوزارة الشباب ، وبحيث عن هذه المكتبة العزيزة فلم أجدها !! ، لم أجدها فيها الثمينة وزاجها البللوري البلجيكي ولا كتبها ، بل وجدت غيرين وموظفين كالمخبرين ، لقد احتلت مديرية الأمن قاعة هذه المكتبة .

٤ - كانت السعيدية الثانوية برلماناً صغيراً حين التحقت كأصغر تلميذ فيها في القاهرة عام ١٩٥١ ، استمعت فيها لخطب وشعارات من كل المدارس السياسية : وفد بحناحين شعبي وأرستقراطي ، وشبوعيون أصناف ، وإخوان ، ومصر فتاة .. ومستقلون ، ويبدو أنه إذا ما علا صوت التشنج والصراخ والتعصب ، يذهب جهد الفن سدى ، فلم يكن بالسعيدية نشاط مسرحي ، وإن كان هناك نشاط علمي ورياضي ، إلا أن فنانا وحيداً شهدته في الفناء ، يحضر إلى المدرسة مرتدياً زي شارلي شابلن وهيته ومرحه ، واستغربت مثوله الدائم بهذا المنظر ولا مبالاته بعالم المظاهرات الذي كنت مشدوداً إليه ، سرعان ما تخرج شابلن الصغير من المدرسة ليتعلم تصميم الديكور في الفنون الجميلة ، ثم يلتحق مهرجان بالسيرك القومي ، ولست أدري ما الذي جعل حسي خضر فنانا غير لامع رغم أنه يملك نفسية الفنان وحساسيته وإمكاناته . ترى ما الذي أجبسته ؟!

تقدمت لامتحان القبول بأول دفعة نهائية بالمعهد العالي للفنون المسرحية (قسم النقد) أمام لجنة مكونة من : مندور وخفاجة وخشبة وعمد كامل حسين وكمال يوسف ولويس سمكة .. وآخرين .. وآخرين ، فيما يزيد عن عشرة أساتذة كبار ، ودار حوار معي حول « الليلة الثانية عشرة » لشكسبير ، لخصتها كطلب مندور ، خاصة حرية « ملفوليو » في اختيار نوع الجوارب التي يرتديها ودلالة ذلك ، وكيف أن اختلاف الطرز ينم عن اختلاف قيمى فاجتماعي .. إنها الحرية . كنت الأول .

من المعهد .. إلى السجن

الى قَيْدٍ يفتل لك
مثل شمل

في ليلة رأس السنة سنة ١٩٥٩ ، قبض على بتهمة العضوية القيادية لتنظيم شيوعي يعمل لقلب نظام الحكم بالقوة المسلحة !!

وبعد انتظار بعض الحرامن التام من كافة الحقوق القانونية والإنسانية ، ومنها حق في استحضار الكتب الدراسية والتقدم لامتحان السنة الأولى بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، حقق معي المستشار أحمد موسى أبو حرام رئيس نيابة أمن الدولة (الذي أصبح وزيراً للعدل فوكيلاً لمجلس الشعب بعد ذلك) ، وقد سألتني عن مخطوط منسوب لي كان قد ضبط مع زميلي « علي الشوباشي » فأنكرته ، وهنا لعب أحمد موسى دوراً نفسياً بسيطاً وبارعاً في الوقت نفسه ، فلذا به يعرض علي ورقة إجابتي في امتحان القبول ، ثم تركني لحظات كي استعيدتها فوجدتني قد كتبت عن شكسبير وجوركي وسارتر وأتفرغ على توقيع د. مندور إذ صحبها ومنحتني ٣٣ درجة من ٣٥ ، بينما أخذ المحقق يطري إجابتي وتفوقني ثم سألتني بقتة ! هل هذه إجابتيك ؟ قلت نعم ، فأمل سكرتيره السؤال والإجابة وأردف : إذن هذا خطك ، وهنا تقلدت حلي مضطراً فاطلقت طبعتي وقلت : نعم : استكنني على صفحتها الأولى إقراراً أنها بخطي ، ثم واجهني بأنه عرضها على خبير المخطوط ليضاهيها على وثيقة التحقيق المنسوبة لي ، وأن الخبير قد أثبت أنها متطابقتان .

حقا كانت المخطوطة غير ذات أهمية ، فالأمر الأهم هو مصرع الديمقراطية ، والحقوق والحريات الإنسانية في مصر . ماذا يمكن أن يحدث من ضرر جسيم من قبل طالب تجاوز الثامنة عشرة بقليل ، ويدرس الفنون المسرحية ؟ ماذا يمكن أن يحدث من شاب مصري في مستقبل العمر يحاول التعرف على الفكر والفن والسياسة ؟ هل كان مثل هذا يحدث في وطن له دستور ديمقراطي قائم على فصل السلطات والمساواة التامة بين المواطنين ، ويحكم من خلال برلمان ذي سلطات كاملة ينتخب بالاقتراع السري المباشر في ظل تنافس شرعي بين أحزاب تؤمن بالديمقراطية وقوانين عامة لا استثنائية ؟ في ظني أنه لو كانت الأوضاع في مصر كذلك لكنت قضيتي مجرد قضية طالب عادي يسعى للمعرفة والتحقق أو يمارس فعلا وطنيا عاديا يمكن للمختلفين معه أن يتعاملوا معه بروح حضارية رحبة . أفقت على صوت أحمد موسى يسألني بلا مبالاة : هل لديك أقوال أخرى ؟ أجبت : « أطالب بالإفراج عني لعدم وجود أي مبرر قانوني أو سياسي لاحتجازي ، وإلى أن يتم هذا أريد حتى في مواصلة الدراسة بالمعهد العالي للفنون المسرحية والسماح لي بتسلم الكتب الدراسية ، ثم إبلاغي بمواعيد الامتحانات ، خاصة بعد أن فاتني عامان دراسيان ، كما أرجو العناية بوضعي في مكان لائق بالبشر » . هز أحمد موسى رأسه باسما : اطمئن .. سوف تذهب إلى مكان مريح وتمتاز للغاية .

وفي ليان أبو زعبل ، أصبر الضابط « يونس مرعي » أن أجيب على أسئلته تحت الضرب الوحشي بأعلى صوت : اسمي وسكني وعملي !! وحين قلت إنني طالب بالمعهد العالي للفنون المسرحية ، صفني كفا قاتلا على عتقي ساخراً : « طب وحياة .. أملك . خذ انقذ لي القلم ده » . هنا انتهت علاقتي نفسيا بالمعهد طوال فترة سجنني البالية .

كان السجن يضم نخبة من المبدعين : محمد خليل قاسم وعبد الحكيم قاسم وصلاح حافظ . وشريف حناتة ، وإبراهيم عبد الحليم ، ومحمد صدقي ، وشرقي عبد الحكيم ، وفؤاد حداد ، ومحمود شندى ، وموتلى عبد اللطيف ، وكمال صمار ، وحسن فؤاد ، وغايس سمعان ، وإكرام محارب ، وداد عزيز ، وسعد عبد الوهاب ، ووليم إسحاق ، وفوزي حبشي ، ومحمد حمام ، وعلي الشريف ، وسعيد عارف .. وغيرهم عشرات من المفكرين والمؤرخين والأساتذة الجامعيين والصحفيين والمترجمين ، فلماذا اضطهدهم النظام مادام يعلن شعارات وطنية ثم اشتراكية !!؟

لم تكن المعاملة السيئة مصر للمعارضين للنظام مثل فحصب ، بل كان مصري المؤيدين أحيانا أشد وأنكى ، فمثلا سأل المحقق عبد الرؤوف على المتهم محمود أمين العالم سؤالاً عالياً : « بماذا تفسر عدم وجود مضبوطات لديك !!؟ » وهكذا ظل العالم سجيناً لأكثر من ٥ سنوات . على حين قتلوا شهيداً عطية وهو يتنفس بحياة الرئيس البطل الوطني جمال عبد الناصر !!! .

وبعد جولة تعذيب في السجون والمعتقلات والتحقيقات التي انتهت بمحاكمة صورية ، حكم على بالسجن ٧ سنوات ثم الرقابة المشددة خمس سنوات مع لزوم المنزل من شروق الشمس إلى غروبها وغرامة ٥٠٠ جنيه (بأسماع الستينيات) . وإزاء هذا الحكم الجائر ما كنا مفي إلا أن ترتب نفسى - نفسيا .. على عشر سنوات لا سبع فقط ، وأهلت نفسى على معايشة رفاقي الحصوص الذين يؤبدون النظام أكثر من النظام نفسه .

أما رفاق الفكر والمعاينة والمحنة فكانوا أقل القليل ، وأما أصدقاء القلب ، فلم أعثر عليهم إلا بين جنود الحراسة والمسجونين العاديين والسوابق ، خاصة بين أبناء الصعيد اللذين دخلوا السجن في حوادث تتصل بنوع من الفروسية : دفاع عن أرض أو معرض أو معارضة مسلحة لإجراء حكومي باطش ، أو قوى اجتماعية طائلة . هؤلاء كانت حكاياتهم البسيطة تسحرني ، حيث تحمل تاريخاً في شأياها . تاريخاً من الشجاعة والمعاينة

والفلكلور ، قيم دياب وأبي زيد ، وكانت جملهم الخاطفة المقتضية كالحكمة تأخذ بلبي ، غير أنني لم أكن أعرف ماذا أفعل بهذه الطاقة التي يشحنها هؤلاء الفلاحون في عقل ودمي ، كان مجالها البدعي هو الإبداع (وكتبت أظنه قاصراً على الثورة) ، فكرت في الكتابة ولكني لم أعرف كيف ، فأننا لم استكمل أوقاتي بعد ، ومنعت دون الدراسة النظامية ، ولم يوجهني أحد .

المحطة الخامسة : المسرح في سجن الواحات

متين أجيب ناسي لمحنة الكلام يتلوه
أدب شعبي

في سجن الواحات بدأتنا نشاطا مسرحيا : فقلعت مع حسي تمام وأحمد فرج وسعيد عارف مشهداً من (عجوز ليل) ، وأنشأتنا لوحة درامية غنائية عن التعذيب لم يستطع الضباط أنفسهم الاستمرار في مشاهدتها لقسوة تأثيرها عليهم ، فعرفت لماذا يكره الفاشيست الفنون ، إنها تكشف قبح صورتهم اللا إنسانية أمام أعينهم ، ثم اتخذ هذا النشاط أشكالاً متنوعة : احتفاليات فؤاد حداد ولياليه مع الشاطر حسن وست الحسن بالاشتراك مع متولي عبد اللطيف ، وقدم رجب سيخه وعباس الديبكي شيئا من آثار روض الفرج ، وقدم رؤوف حلمي (ماكيت) وقام هوبدور ليدي ماكيت كأروع ما يكون الأداء ، وقدم نبيل الهلالي «نكرواسوف» لسارتر بشكل بالغ الحيلة والدعاء ، في حين قدم عزت زكي وخالد حمزة (الناس التي تحت) وبرع خالد في دور الكمساري وعزت في دور بهيجة ، أما فخرى مكارى فقدم أبو الفضول وسمر كامل مسرحية يوسف وباسمينة في ثنائية ألفريد فرج ، وقدم حسن فؤاد وعلي الشريف فن الأراجوز مستعينين بأراجيز فؤاد حداد ، وكانت أغلب هذه الأعمال من إخراج حسن فؤاد وصلاح حافظ وسعيد عارف ورضا حسن ، وبلغ اهتمامنا بالمسرح حداً أن دعا حسن فؤاد من خلال مجلة حائط صغيرة لصقها على باب عنبر (١) إلى بناء مسرح ، فقامت حملة لضرب ما يزيد عن مليون قالب طوب ، وقام المهندس فوزي حبشي باختيار المكان وتصميم البناء ، واستعد الناس مهاراتهم كأبناء للعمال والفلاحين وأقيم مسرح من اللبن بما في ذلك المقاعد ، واستعد الجميع لحفل الافتتاح ، فأخرج حسن فؤاد مسرحية (الحبر) تأليف صلاح حافظ وشارك في تمثيلها عسلد كبير عن ورد ذكرهم .. وغيرهم .

وكان من بين المسجونين العاديين سكندريان من السوايق : رمضان وعبيد أمين ، لهما صلة ما بالعهد ، سواء من البحر أو من الشارع ، سمارهما أزرق ، حل سحتيهما آثار معارك الفقر الزمن ، ولكن ذكاهما لم ينجب يوما . وكانت الإدارة قد كلفتهما - أو أنهما سميا إلى هذا التكليف عن قصد - بمساعدتنا في نقل الطعام والخبز إلى عنبرنا ، فأخذنا بفضول ذكي ويريء يرقبان كل ما نجد في عنبرنا وكل ما يدور بيننا من لفظ : هل أنت مع السد العالي أم لا ؟ لا . إذن أنت ضد الاتحاد السوفيتي قائد الأمم المتحدة العظيم ! هل أنت مع شعار الاشتراكية الذي رفعه رئيسنا ؟ لا . أنت خصم لنا ومعاد للاشتراكية والشعب ! هل أنت مع التأميم ؟ لا . إذن أنت مع الرأسمالية المستغلة ! هل تؤيد حرب اليمن ؟ لا . إذن أنت مع الرجعية والقبلية ! هل تؤيد الصيغة الجديدة لتنظيم النقابات العمالية ؟ لا . إذن أنت تحمّل الجبهة الوطنية . هل أنت مع الوحدة المصرية السورية ؟ لا . إذن أنت في صف الاستعمار العالمي ! مناقشات ونشادات واهتمامات وصراعات وأنشطة وبحلات مكتوبة ومنطوقة ، أشياء جميلة وخلصمة وشريفة تكافحها أشياء طيبة بالرة ، كل هذا ورمضان وعبيد أمين يراقبنا بطريقة نشالي حلقة السمك ، صديقان ذكيان ولا يثيران مشاكل مع أحد ، غير أنك توفن من عيونهما المراوغة أنهما

كُونَا رايًا عن كل شخص منا على كثرتنا ، بل رايًا عن كل رأى وكل سلوك ، كنا معجبين بنا ، إلا أن لها تحفظاتها وتسفل لاعتها وحيرتها في الوقت نفسه .

تابع رمضان وعبد أمين كل شيء في حياتنا ، إلا أنها تابعا بعمق شديد تلك المحاضرات التي كان يلقيها د. فائق فريد أستاذ الهندسة ونائب شبرا بمجلس (الأمة) وكانت المحاضرات عن السورينتيكا أو (السورينتيكس) وهو علم - كما فهمت - يتعلق بأرقى نظم التحكم في المجتمعات الصناعية الراقية ، وقد تابع الاثنان تلك المحاضرات الهامة بنوع من الكد الذهني المضني ، ولم تكن ندرى لماذا !!! وكانا إذا ما سألها أحدهما عن أيهما أو عن أسباب مواصلتها ، كنا يجيبان إجابة مبهمة ، ولم تكن نعرف أنها كنا بضمير أن امرأ ما إلا حين أصرّا على المشاركة نيابة عن (التزلاء) في حفل افتتاح المسرح ، وحين مثلاهما سوف يقدمان رفضا التدخل في حريتهما بحجة أنها يحتفظان بالمفاجأة :

على المسرح شخص ثالث - غيرهما - متفخ البطن يجلس على كرسي مثلاً ، أما عبده أمين فهو يذهب ويحى في قلق على طريقة الأزواج الذين ينتظرون طفلاً ، وكلما تلوّه (تاوّهت) الثالث ، كلما هدأ عبده (الزوج) من روعها .

« - اصبرى .. اصبرى .. دلوقت ابنتا اللي في البعثة زمانه جاي .. وحشوف إيه الحكاية .. هو عمل تلفون .. وقال إنه أخذ الدكتوراه .. أمال .. إحنا صحيح غلابة .. إنما ربنا عوض صبرنا خير .. (لنفسه) ابنك أخذ الدكتوراه من بلاد بره يا عبده .. وركب الطائرة وزمانه جاي هوا يا عبده .. دلوقتي ابنك الدكتور رمضان عبده حيوصل ويكشف على أمه ويكتب العلاج اللي مفيش منه » .

وفجأة يدخل الدكتور رمضان ويده حقيبة صغيرة ، فيفتح الأب أحضانه وفواهيه ليحتضن ابنه العائد من الخارج من بعثة علمية طويلة ، ولكن الابن لا يترك الحقيبة بل ويتفادى أحضان أبيه .

الأب - بالحضن .. بالحضن يا ابني .. واحشني يا ابني .. إيه الغيبة الطويلة دي .. واحش .. الابن - إيه ده يا بابا ؟ إيه الحاجات البلدى دي ؟ ده موش ايتكيت .. السلام بالماغ .. (يعلمه) بونجور بابا .. بونجور مون فيس .

الأب - فيس ؟ فيس دي تطلع إيه يا رمضان يا ابن ظريفة .

الابن - تطلع رمضان

الأب - بقي تروح رمضان .. ترجع فيس ؟

الابن - آه .. الطريقة بتاعتكو دي بتقل الأمراض .. مش ايتكيت مش شيك خالص .

ومضى الحوار على هذه الطريقة حتى يكتشف الأب أن ابنه ليس طبيياً . وأنه أخذ دكتوراه في السورينتيكس ، وتسقط الأم في إغماءة ويصل الأب إلى نتيجة ، وهي أن الأم لن تشفى وأن نقود الأسرة وصبرها وأملها قد ضاعت في السورينتيكس .

المحطة السادسة : من السجن إلى معهد المسرح :

أمشى على علوك جمان ولا تشمش عليه حريان

مثل شعبي

تمكنت من الانتظام طالباً بالمعهد بعد الإفراج عن بيضعة أشهر ، وقد فاتني ٦ دفعات دراسية ، ولم تكن

عودى أمراً سهلاً ، فلولا مساندة د. مندور وآخرين لما عدت ، فقد اصطنعت في طريقي عقبات خيثة ، سواء عند إعادة القيد أو أثناء الدراسة أو عند التخرج .

وفي أثناء الدراسة كتبت للإذاعة والتليفزيون ، وشاؤكت في عمل فيلم عن كتاب الحملة الفرنسية (وصف مصر) وكتبت سيناريو فيلم روائي ، وكتبت في مجلات المسرح وروزاليوسف والطليعة ، والأخبار والجمهورية ، المهم أن أنزع عن اسمي لفظة (متعطل) التي تطبعها أجهزة الدولة بغير مناسبة في أوراق رسمية . ثم حدثت واقعة ؛ كنت قد أجريت حديثاً مع ألفريد فرج وسلمته لأحد السكرتيرين في مجلة الطليعة ، وانتظرت لكنه لم ينشر ، وحين الحجت في معرفة مصيره ، أدخلني السكرتير إلى ميشيل كامل ، فقال بمجرد رؤيته لي بحدة : « خذ الحديث بتاعك أهد . . إحتامش عاوزينه » . ومد يده بأوراقى فأخذتها متدهشاً ثم أرسلتها يائساً بالبريد إلى مجلة الآداب اللبنانية .

ونشر في الآداب في عدد مايو ٧١ ، وفي الوقت نفسه كانت الطليعة قد خصصت عدداً كاملاً للمسرح ، غير أن المفكر الكبير محمد عيتاني - الذي لم أقابله أبداً - كتب في عدد يونيو إن قيمة موضوعي تساوي كل ما نشر في عدد الطليعة المذكور .

وبعد ٣ سنوات من تعيبي مشرفاً فنياً بالجامعة انتدبت للعمل قارناً للنصوص ببيتة المسرح ، وعملت مع الفنان عبد الرحيم الزرقاني ونيل الألفي وعمود عزمي وسهير المصغوري ، واكتسبت من هذا العمل خبرة لا بأس بها بالنص المسرحي ، خاصة أن الأستاذ الزرقاني كان يحظى بتقاريرى الفنية ، فيضعها في جيبه بمثابة فسائنه عن سبب ذلك ، فقال إنه يعتمد ما أكتب كروى نهائى يدل به في لجنة القراءة العليا ، ثم سألته عن أسباب عدم إجازة نص (بعد أن يموت الملك) للشاعر صلاح عبد الصبور وكذا نص (لعبة السلطنة) للكاتب مصطفى بهجت مصطفى ، فهد رأسه بحكمته المرة وابتسم : يا بنى إنهم الآن لا يشطبون على النصوص . . وإنما يشطبون على الأسماء . وثمة حادثة ثالثة : قدم نيل الألفي خرجاً ، وصلاح راتب كاتباً ، مسرحية (عفاريت من ورق) على مسرح الحكيم في فبراير/مارس سنة ١٩٧٤ ، فكتبت عنها مقالاً لمجلة الطليعة لعدد أبريل ، ولكن فاروق عبد القادر المسؤول عن الملحق الثقافى ، لم ينشره في حينه ، بل نشره في عدد سبتمبر ويونى التنويه عنه في الفهرس ولا الإشارة إليه في الغلاف الداخلى ، ومرةً للمقال كان لم يكن ، إلا آراء الأصدقاء ، وكانوا في صفه ، ويضع شتائم واتهامات كالماتى صلاح راتب في مجلة السينا والمسرح حين كانت برئاسة يوسف جوهر .

وفي أول يناير ١٩٧٥ تقوم حركة عمال حلوان ، وإذ بمنزلى مراقب وأجهزة الأمن تبحث عني ، فما كان منى إلا أن أهملت سكنى وهربت إلى الشقة المقروشة ، وحتى اليوم ، فحبل بينى وبين كتبي وأوراقى لسنوات ، ولما هددت الخيال بعد ٦ أشهر ، لجأت لحام رفيع الخلق حسن الاتصالات لاستطلاع الأمر . وبعد اتصالات ومداولات قام بها المحامى ، وصل لى أن ثمة أسئلة هامة يجب أن أجيب عنها أمام وكيل أول النائب العام عبد المجيد محمود وكان ذلك في أغسطس ١٩٧٥ ، وبعد أسئلة سياسية وعلمية كثيرة ، وصلنا إلى المطلوب إجابته :

- هل تكتب في السياسة ؟
- أنا لا أكتب في السياسة ولا أعمل بالسياسة .
- هل تكتب في الصحف والمجلات ؟
- أحياناً أكتب في النقد المسرحى .
- هل تكتب في مجلة الطليعة الشيوعية ؟

— مجلة الطليعة مجلة حكومية ، وجميع صحف ومجلات مصر ينق علىها من خزانة واحدة هي خزانة الدولة .

— هل كتبت عن حرب أكتوبر في هذه المجلة ؟

— لا لم أكتب عن حرب أكتوبر في أي مكان .

— ورد في مقال كتبت عن مسرحية (عفاريت من ورق) تأليف صلاح راتب عدد سبتمبر ١٩٧٤ صفحتي ١٧٠ ، ما يلي :

« ويتحدث المؤلف عن (السابرا) المتطرف العنيف الأقرب إلى النازي منه إلى اليهودي ، وهذه أيضا صورة غير حقيقية ، فأغلب السابرا ينادون بفكر صهيوني جديد وخبيث ، ينادون بإسرائيل متعاشية مع جيرانها ، متوائمة في ظل سيطرة أمريكية شاملة على المنطقة ، مطمئنة داخل حدود آمنة ، فالسابرا يريدون نهاية لهذه الحروب . . يريدون سلاما صهيونيا » .

وأورد المحقق فقرات أخرى في المقال ، ودار الحوار حول مدى علمي بخطط سياسية أمريكية عن سلام دائم مع إسرائيل ، تعللت فيه بأن ما كتبت ليس إلا تحليلا لما ورد في المسرحية من أفكار . . فناقشوا صاحبها صلاح راتب ، وبالطبع لن يناقشوه فقد كانت شقيقته — وهي سيدة محترمة — تشغل منصب وزير الشؤون الاجتماعية حينذاك . إذن ظهر أن سبب صدور الأمر بالقبح على ليس هو علاقتي بإضرابات عمال حلوان ، لأنه لم توجد هذه العلاقة أساسا ، وإنما زيج ياسمي في هذه القوائم من جهة أخرى غير الدخالية . . فيا هي ؟

المحطة السابعة : كورال الطليعة

وطي يعلمني حديد سلاسل

عقب السور ، ورقة المتفائل

محمود درويش

أما في ١٩٦٧ وبعد خطبة عبد الناصر عن النكسة وعن النشمة الصحيحة (في الإعلام) ، سألت نفسي إذا كنا نريد معرفة هذه النشمة الصحيحة فمن نعرفها ؟ وكنا قد (اكتشفنا) عرب فلسطين ، وأنهم ليسوا عملاء للصهيونية ، ولم تخضعهم إسرائيل ولم تدجنهم ، بل يقاومون ، وأنهم مثقفون ، وأن صوتهم مسموع في الخارج إلا في مصر وبلاد عربية يمين عليها التعتيم الإعلامي والرقابة العسكرية (لا صوت يعلو على صوت للمركة) وأن هناك توفيق زياد وفيلسبا لانجر وتوفيق طولي وإميل حبيبي وسميح القاسم ومحمود درويش ، وسالم جبران ، ومجلات تحدث باسم الشعب الفلسطيني ، أدركت أن هؤلاء هم القادرون على ضبط (النشمة) الصحيحة ، لأنهم يعاشون العدو الصهيوني ويواجهونه ويقاسون حد أسلحته ، فلماذا لا نأخذ منهم « التون » الصحيح ! اتجه ذهني إلى عبد العظيم عويضة وصديقيه الفنان الرقيق علاء الدين مصطفى وعادل كامل .

وفي منزل الفنانة سميرة رفعت ، جمع عويضة حشداً من الشباب والشابات حول بيان يجلس عليه علاء الدين مصطفى بينما يقود عادل كامل المجموعة ليسمعوني لحن « جسر العودة » قصيدة توفيق زياد وإذ بعيد العظيم يسألني : ها نحن لحنا وحفظنا ، ووجدتني حائراً ملثماً ، ماذا تفعل ؟ وزاد الكولف تازماً أن زوج الفنانة صاحبة المنزل لم يطلق هذا الضجيج . . فطردهم . وكنت أعرف شخصاً له علاقة ما بـ « أبو إياد » فحدد لي موعداً لي معه في كازينو أويرا .

كان يبدو كمدرس اللغة العربية ، دمثاً وباساً ولاحاً ذا مظهر بسيط ودود ، حكيت له الموضوع بتفاصيله واستمع لي بصبر جميل ثم سألني عن عطلي ، ولما كانت لي حساسية شديدة تجاه المال ، خاصة إذا كان من مصدر

غير مصري وعن طريق غير طريق مهتي ، أفهمته أنه ليس لي علاقة عضوية بالفرقة ، وأنهم ليسوا أكثر من أصدقاء تحمسوا لانتزاع مني ، وأنهم لا يطلبون مالاً ، بل يرجون تبنياً معنوياً من إذاعة العاصفة ، فتعطيهم مكاناً للتدريب به بيانو ، وتذيع أغانيهم ، بلا أي مقابل ولا أي شرط ، وأدرك الرجل اللماح أنه أمام مسألة سهلة ، وأناس أكثر سهولة ، فقال : الحكاية مهما بسيط ، وعند فؤاد ياسين أراد أن يتناقشنا في هُوية الأشعار التي اخترناها واعتبرنا ذلك تدخلاً ، وعدت ثانية وقابلت « أبو إيلاد » الذي أرسلني إلى مقابلة زيد عبد الفتاح ، الذي نجح في إظهار التضاضى عن اعتراضاتهم على شعراء (الداخل) وحزب (راكم) .

استمرت الفرقة في استوديو (١٠) بجبتي الشريفيين الذي فوجئت أنه مقر إذاعة العاصفة ١١ وكنت أظنها إذاعة سرية في مكان ما في فلسطين المحتلة .

دعوت الصديق الشاعر « حسن الخياط » ، وكان يعد نفسه ليكون ضيفاً في سهرة بصوت العرب ، وما إن استمع إلى باكورتنا حتى بادر في اليوم التالي إلى إحضار مهندس صوت لينقل الحني « رد الفعل » لندرويش ود جسر العودة « لزياد ، وأذاعها كأهم مختاراته ، وعلق عليها تعليقاً حاراً ، وأقر بأن كورال الطليعة قد عثر على النغمة الصحيحة ، وقد أحدثت هذه الإذاعة رد فعل واسعاً في العالم العربي على كافة المستويات ، أصبحنا مهمين ولا ندري ، فانضمت إلينا إتمام الجريتل وفردوس عبد الحميد وزينب شمس ، وترددت عفاف راضى في الانضمام وقد زارتنا مرة واحدة ، وصرح عبد الوهاب أنه يلحن لنا وأعلن عبد الحليم حافظ أنه سيغني قصيدة مع كورال الطليعة ، حتى فوجئت بموضة يبلغني أن لنا موعداً مع وجدى الحكيم في مكتبه بصوت العرب ، وذهبت متأخراً ، والتفتت نظرة عدم ارتياح في عينيه ، وحيثه فرد على بفشور تعودته من أبناء الحكومة ، ونجماهلت الأمر لتتابع الحوار ، فوجدته يتهم اسم الفرقة - الطليعة - بالشوعية ، فسألته عن اسم أشهر صاروخ أمريكي يستعمله الإمبرياليون في فيتنام ، ولما لم ينطق قلت له إن اسم الصاروخ (أفانجارود) ، ثم سألته مابئراً : كيف تحارب أمريكا الشيوعيين بصاروخ شيوعي ؟ فما كان منه إلا أن قال - موجهاً الكلام لعويضة وحده - على نحو قاطع إنه إذا لم يتغير اسم الفرقة ، فإن صوت العرب لن يبيع الحانها ، ولما قلت له إن الإذاعة هي الخاسرة ، قال : يمكننا إسناد نفس الأشعار للمحتلين معتمدين ، هنا أنهى عويضة الأمر قائلاً : إذا كان الاسم هو العقبة . . فإننا سوف نزيل هذه العقبة ، هنا أنهى وجدى اللقاء ومشاعر السيطرة تتملكه ، فقد أحدث الواقعة المطلوبة بين الأشقاء ، ومعفيينا - أنا وعويضة - تمارك في الطريق ، فقد أدهشني أن عويضة تقل عن اسم كان قد اختاره هو وحده ، وحيثاً حاولت أن أقنعه بضلته في ترجمته .

وفي اليوم التالي ذُبح عويضة وعرض الأمر على الفرقة ، غير أن الجميع أصبروا على عودتي التي لم أكن راغباً فيها بقدر ما كنت أرغب في تواصل العلاقات الإنسانية بيني وبينهم ، وأمام إصرارهم قبلت بشرط استمثار اسم الفرقة ، واستمرت الفرقة باسمها وأذيعت أغانيها مئات المرات ، وعاش اسم كورال الطليعة في وجدان الشباب سنوات ، حتى فوجئت - حين اعتقلني السادات بتهمة المشاركة في تدبير مظاهرات الطلبة يناير ١٩٧٢ - بالطلبة المحتلين يغنون أغانينا في زنازينهم الانفرادية الباردة في معتقل القلعة ، لعلها تبث فيهم شيئاً من اللغسة والسلى .

ودعينا للمشاركة في مسرحية (النار والزيتون) للافريد فرج وسعد أردش وعلى اسماعيل ، وقبل الشباب بحماسة ولوبدون مقابل ، واحتج عويضة بحجة أن الفرقة فرقته ولا يصح أن تغني غير الحانها .

وبينما سعى عويضة إلى تشكيل مجموعة جديدة ، يعمل بها في المسارح ، التقيت بفنان رائع ، هو سيد شعبان ، مغني الباريتون في فرقة الأوبرا ، ذي ثقافة موسيقية عريضة ، وله عشق خاص لسيد درويش ، فالتقت مع جمعية أنصار التمثيل من خلال سكرتيرها مظهر يونس على أن يسمح لنا — كورال النيل — بعمل برؤفانتا عندهم ، وبالفعل أعد سيد شعبان برنامجا يضم مختارات من سيد درويش وأشعار الأرض المحتلة وأغاني العاصفة ، وقدمت الفرقة بضع حفلات متوسطة النجاح ، ثم انتقلنا إلى قصر ثقافة قصر النيل وقدمنا هناك حفلا حضره نخبة من المثقفين والموسيقيين ، منهم أحمد رامى الذى دمعت عيناه حين سمع الحاننا غير شائعة لسيد درويش ، مغناة بأسلوب جديد يعتمد كلية على الأصوات البشرية الموزعة على صوتين .

غير أن الحياة الاجتماعية والفنية قد تغيرت ، ودخلنا عصر القلاقل السياسية في الداخل ، وشمنا رائحة البترول في نتاجنا الفني ، ولم يبق من كورال الطليعة وكورال النيل أكثر من الصدى العذب الجميل .

المحطة الثامنة : مسرح الجامعة

إن المسرح عندنا يموت

د. صبرى منصور

عميد كلية الفنون الجميلة

في عام ١٩٦٩ عينت أخصائيا فنيا بوزارة الشباب ، واستدعاني منير محسن الضابط بأمر الدولة ، بحجة انتهت بالتعيين ١١ ثم أخذ يناقش أمورا أخرى تتعلق بآخرين ، ونظم الكلام بأن عرض على « التعاون » في إطار القضية الوطنية ضد الاستعمار والصهيونية ، وأشار إلى مسائل تتعلق بسنوات البطالة الطويلة التي عانيتها ، وكيف أنني لم أنل حقي الطبيعي في التواجد في الحقل الصحفي وفي الميدان الثقافي ، وأردت أن أنهى المواجهة قائلا إنه ليست هناك حاجة بطرح مسألة « التعاون » تلك ، إذ هي متحققة بالفعل ، حيث إنني لا أدرك فرصة للتنديد بالاستعمار والصهيونية ، وهذا « تعاون موضوعي » طالما أن الحكومة تعلن الموقف نفسه ، وأن الأمر لا يستدعي حضوري إلى أمن الدولة أسبوعيا لممارسة هذا « التعاون » ، وحين ذكرني بأنهم لم يعترضوا على تعييني بالحكومة قلت إن هذا التعيين جاء بعد جوع وبطالة وأحداث جسيمة ، وإنني أستطيع أن أستغني أيضا عن الـ (١٧ جنيه) قيمة مرتبي بتقديم استقالتي له مباشرة ، وهنا أدرك الرجل الذكي أنه وصل معي إلى خط النهاية ، فلما أن يتقلى وإما أن يؤجل ذلك إلى حين ، وبالفعل قام بالتأجيل إلى ٥ فبراير ١٩٧٢ ، بتهمة المشاركة في تدبير أحداث ٢٤ يناير الطلابية .

وبلغ بهم البحث أن أخلوا ينقلوني — بلا عمل محدد أو تكليف ما — بين الإدارة العامة وكلية الزراعة والطب البيطري وطب الأسنان ثم الإدارة العامة .. وهكذا ، حتى نشطت الحركة الطلابية كإحساس جديد لف مشاعر الطلاب ، من جراء الكوارث الوطنية. وبعد النكسة وقهر مظاهرات فبراير ونوفمبر ١٩٦٨ وانتقال ١٥ مايو الذي شق الناصريين قسمين ، جاء حريق الأوبرا كعلامة كبيرة على الفوضى والانحيار وضياح كل ماهوتين لدينا بكل استهتار وانعدام للمسئولية ، لقد هز هذا الحريق المصريين جميعا ، حتى هؤلاء الذين لم يدخلوها ولو مرة واحدة ، حتى أن علا وعز وملك وحسن وهان والشريني والجهني من طلاب الزراعة: كتبوا أشعارا متنورة ، ورسموا رسوما ينمونها ، فاقترحت عليهم أن يعلقوا مجلة حائط عليها هذه الرسومات وتلك الأشعار ، وقد وجد أحدهم لديه بطاقة دعوة للأوبرا ، وكانت بمجلة بالسواد صديقة — فوضمها في صدر المجلة ، وتم تعليقها دون المرور على الجهات المسؤولة الكثيرة ، وتجمع مئات الطلاب ليقارأوا هذه المجلة (الحرة) وكانت هذه أول مجلة حائط في تيار المجلات الخاطئية الطلابية التي أضابت ردهات جامعات مصر .

أما بالنسبة للمسرح الجامعى ، فكانت أفكار أغلب الطلاب فى حفلات الترفيه أو فى تقليد أعمال فؤاد المهندس (البيجاما الحمراء) ، إلى أن نجح سعد أردش فى إقامة مهرجان لأعمال الحكيم ، ولكن لم يصبح للمسرح الجامعى تيار فنى بالمعنى المفهوم إلا حين رجع الطلاب فرصة جديدة فى مخرج جديد متحمس هو هانى مطاوع الذى قدم (عل جناح التيريزى) للأفريد فرج فى الزراعة ، و(ثورة الزنج) لمعين بسيسو فى الخدمة الاجتماعية ، ثم (البعض يأكلونها والعلم) لنيل بلران وللمنتخب الجامعة فى صيغة الكباريه السياسى ، فحققت مذاقا فنيا وفكريا جديداً فى المسرح المصرى نسج آخرون على منواله عروضاً أخرى .

ومع سخونة الأحداث الطلابية بالتنازع موقف حاسم من إسرائيل ، وما تبع ذلك من أحداث حتى اعتصام الطلاب تحت قبة الجامعة واعتقال قياداتهم ، وتجميع جموعهم حول النصب التذكارى (الكهكة الحجرية) فى ميدان التحرير - والتسمية للشاعر أمل دنقل - فوجئت بالقبض على ١٩ فبراير ١٩٧٢ ، ونقلت إلى الحبس الانفرادى بالقلمة ، ثم إلى سجن الاستئناف ، ثم أفرج عني بعد ٦١ يوماً .

عدت إلى الجامعة لأجد أنور محمد ، يمثل المسرح الحر القديم ، مسئولاً عن الأنشطة الفنية المسرحية بالجامعة ، فأتاح لى بحكم طبيعته الطيبة أول فرصة لى كى أعمل كأخصائى مسرح ، وأخذ برأى عن ضرورة إقامة مهرجان مسرحى لكلليات جامعة القاهرة ، على صورة عروض متلاصقة وفى مكان واحد ، وكان مثل ذلك الأمر يرتب حسب الظروف وحسب رغبة المخرج ، وفى الأغلب كانوا يجوزون أيام الإجازات فى مساحر الدولة فتأخذ المسابقة حيزاً زمنياً عظيماً . وهكذا تفاوتت فرص التسابق بين الفرق ، وتم تأجير مسرح اتحاد العمال بالجللا ، وبدأ المهرجان ليحضره حوالى ١٠٠٠ طالب فى كل ليلة ، ولم تتخلف فرقة عن المشاركة إلا كلية الآداب حين أصر مخرجها على العرض فى المسرح القومى ، حتى جاءه طالب قدم نفسه على أنه من الجامعة الإسلامية وأنه يريد تقديم عرض فى ضمن المهرجان !! واعترض « يسرى شادى » أمين اللجنة الفنية العليا بشدة ، حتى أقنعت أنه هذا كسب يثبت أن الفن باب مفتوح للتوبة عن معاداته ، وبالفعل قدم الفريق المسلم برنامجه - فى الليلة المخصصة لطلبة الآداب - وهو مجموعة من الأناشيد والتراتيل الدينية بصوت وقور خفيض ، ونالوا احترام الجمهور وإنصاته وإن لم ينالوا إعجابه ، وهكذا كسب الفن أرضاً جديدة ، أما بالنسبة ليأملفت ، وقد صممه الفنان عادل السيوى ، فقد كتبت عليه ما معناه أن الشرط الضرورى لهضة الفنون الجامعية يتمثل فى قيام الأنشطة الطلابية داخل أسوار الجامعة مما يجعلها فى متناول جماهير الطلاب (حوالى ١٠٠ ألف طالب) الأمر الذى يحل مشكلة تواجد الطالبات ، ويمررها من رقابة المصنفات .. إلخ . واعتبرت هذه الكلمة هدفاً للخطة والمشاريع فيما بعد .

المحطة التاسعة : الثقافة الجماهيرية

مين قات قدنيه تاه
مثل شعبي

كانت الثقافة الجماهيرية بالنسبة لى فرصة لوصل ما انقطع ، ألا وهو العودة للأصول التى عرفتها فى المنيا والأقصر ومنهود وقرية أمى وبلدة أبى وفى القاهرة والجيزة .

ثم تنابت اهتمامان الفلكلورية والشعبية على نحو بلا وتيرة ولا نظام ولا هدف ، كانت تجاذبني الصور الإذاعية ، وفرقة رضا ، وفنانو السيرك والحفوة الجاثلون ، والأراجوز ولاعبو البيانولا وراقصو الشوارع بالترميمات أو بالزمار .

في ثقافة الجزيرة اقترح « عبد الرحمن الشافعي » على أن أقرأ (منين أجيب ناس) لنجيب سرور ، فكتبت تقريراً ليس في صالحها ، أزعجتني الروح الشخصية التي كتب بها بعض أبياته وأفروز فيها مراراته الشخصية ، وكذا لم يعجبني مشهدا الساحرات والعلمين ، رأيت في الأول أنه ليس من نسج العمل وملسمه ، ورأيت في الثاني أنه خارج سياق الموضوع ، وتردد عبد الرحمن بناء على هذا التقرير ، ثم وقعت الواقعة ، فقدنا نجيب فجأة قبل أن يشهد مسرحيته الأثيرة ، وتملكني إحساس عميق بالذنب ، لم أدر كيف أكفر عنه ، إلى أن وجد الشافعي حلاً ، وهو أن نقيم أمسية مسرحية لتأبين نجيب ، أسميتها (خاتمة لنجيب سرور) وهنا الخاتمة تعني الختام كما تعني « الختمة » التي يقيمها الفلاحون للمزاء أو للذكرى ، واخترت موضوعاً الموت عند نجيب : الموت في القرية ، والموت في المدينة ، والموت في حوار مع داتني وأبي العلاء ، والموت في فلكلورنا ، والموت في الميتافيزيقا الشعبية المصرية ، فصنعنا صغيرة من الشعر والغناء والموسيقى الجنائزية وأبيات العديد والمرثي ، ونحب صوت فاطمة سرحان المعبر الباكي المقعم بالشفافية والحنان والعطاء والجمال ، وجار أرغول مصطفى عبد العزيز بالاحتجاج على الموت ، وأعلنت الدفوف غضبها مودعة جثماناً عزيزاً . يومها كلنا المسرح بالسواد ، من الواجهة إلى المدخل إلى الصلاة ، سواد يتخلله بياض دقيق الرسم والخط ، وأقمنا معرضاً لأعمال نجيب من أغلفة كتبه وصوره وقصاصات عنه وأقوال عنه وله ، وأسدلنا الستائر السوداء على المسرح ودهنا أرضه باللون الأبيض ، ووضعت دكة خشبية كدكة النورج تحت بقعة نور ساطعة صغيرة ، ليقرأ عليها فقيه معمم ربعا على روحه ، وفزقنا القرفة والجوزيل والينسون على الحضور .

ثم بدأنا العرض بمقدمة موسيقية جنائزية طويلة للآلات الشعبية ، حتى تحولت مهمة الجمهور إلى صمت عميق ، هكذا بدا كل شيء جليلاً مهيباً حزيناً مغنياً بالقوة والكبرياء ، كان صوت نجيب في الحضور يشكل خلفية لعرضنا ، أعطته بُعداً آخر . لم تكن نحلم به .

غير أنني لم ألتخص من عقدة الذنب تجاه نجيب ، فألححت على الشافعي أن نقدم (منين أجيب ناس) فاستجاب وبدأنا بروفات استمرت شهوراً ، حتى نحل معا رموز النص ، واستغنينا عن مشهدى الساحرات والعلمين ، وهكذا أصبح سياق النص سلساً ، وبدأت بروفات الحركة ، وقدمت المسرحية ، وأحجم مدعو اليسار عن حضور العرض ، وشنوا هجوماً مؤذاه أن المباحث أخرجت عرض نجيب سرور وشوهته !

وحرصوا زوجته الروسية « ساشا كورساقوفا » على رفع قضية بحجة أنها خدعت بتوقيعها عقد استغلال النص حيث لا تعرف العربية ، كما أنها - لفرط سذاجتها - اقتنعت بأن الإخراج سيء والتمثيل أسوأ وأن أفكار نجيب طمست وأن المسرحية فسدت . . إلخ ، غير أن محامياها الذي تصادف أنه كان إنساناً وأخياً حسن النوايا ، انتفع - حين ناقشته - بأن المسألة ليست هكذا ، سواء من الناحية القانونية أو من الناحية الفنية والفكرية ، وكان أحد الأشخاص قد شاهد عرضنا عدة مرات ، فقرر إعادة إخراج المسرحية بأسلوب تجاري غوغائى مبنى على نظام النجوم بغض النظر عن الطابع الفلاحي الأصيل للنص ملمساً وكرأ . إن مدعى اليسار من رواد المقاهي والدكاكين كانوا يمانون العزلة والهزينة والعراء ولم يكن أمامهم سوى أن « يناضلوا » ضدنا .

تجولنا بهذه المسرحية في الأقصر ، فأنشأوا أننا عرضناها أمام موسى ديان ، وذهبتنا إلى قنا وإلى الواحات البحرية أمام « الطبقة العاملة » من عمال مناجم الجليد والصلب ، ثم عرضناها في الاسكندرية ، كانت جولة شاقة ومثمة ، عدنا منها متعبين ومفلسين ، وسعداء .

حدث أن مرض الرائد الكبير توفيق الحكيم ورأى د . سمير سرحان رئيس الجهاز وقتذاك أن هناك فرصة لتقديم أمسية لتكريمه في حياته ، ووقع اختياره - بعد آخرين - على « ممدوح ططاوى » المدرس بالمعهد العائد

من بعثة في موسكو الذي علم — وهو زميل دفعني الثانية بالمعهد — أنني كتبت برنامجاً خاصاً للبرنامج الثاني بالإذاعة بعنوان : توفيق الحكيم كاتباً مسرحياً مستقبلياً ، فطلب مني تحويل هذا البرنامج — مع إضافات وحذف وتعديلات — إلى سيناريو عرض مسرحي ، فعملت ليل نهار لإعداد (الكل في واحد) ونجح العمل ، وكتب عنه أحمد بهاء الدين ثلاث مرات في عموده اليومي بالأهرام ، وكتب الفرقد فرج أيضاً بالمصور ، أما باقي النقاد الذين ادعوا التخصص الدقيق (للغاية !!) فقد قالوا إن العرض عبارة عن (كولاج) من أعمال الحكيم ، لذا استمتعت أنهم لم يقرأوا الحكيم جيداً ، فرضيت عن نفسي .

وفي سوهاج كانت في تجربة في « العسيرات » ، وهي مجموعة نجوع تتبع مركز « المنشأة » على بعد ٣٠ كم جنوب شرق سوهاج ، وفي مدرستهم الابتدائية عملت أياماً طويلاً من أول النهار حتى آخره مع الأطفال « أزهار » السوداء نسل العبيد المتوفين ، و « ياسر » الطفل ذى الأعوام السبعة الذي يبدو سلوكياً في نضج الأربعين ، و « صفاء » الصغيرة البريئة ، العاشقة لكل شيء تراه أو تلمسه ، و « نجوى » المزدوجة القديرة العنيدة ، و « محمود » و « اسماعيل » و « إيمان » و « جيهان » ، ومائة طفل وطفلة قدموا أشعار فرّاد حناد ، وحجاب ، ودرويش وشوقي وبيرم وأبو رحاب وغيرهم ، قدموها تمثيلاً وإلقاءً وأداءً وحركة وحياة ووعياً وسحراً وبراعة .

بين زيارتين لسوهاج طلب مني الشافعي إعداد مسرحية (بلدي يا بلدي) لرشاد رشدي ، ولأن لا أميل إلى أفكار الكاتب قررت أن أخوض التجربة بدلاً من رفضها !! فكرت أن هناك في الشعر ما يسمونه المعارضة ، قلت أن أعرض المسرحية ، وأن أقلبها رأساً على عقب فكرياً وفنياً ، فاسميتها (مولد يا سيد) وغيرت ترتيب جزئياتها ، عباراتها ، جملها ، كلماتها ، فانت مفهوماً مضاداً ، وأضفت مونولوجات ، ودست كلمات وجملاً جديدة ، وحذفت فيها أشياء يسيرة ، ونميت شخصواً وأضفت أخرى ، إنه لمجهود مضى أنفيت فيه دمي وأعصابي حتى خرج العمل ، وفهمه الناس وأقبلوا عليه ، إلا النقاد ، بعضهم استكروا إعداد مسرحية عن مسرحية أخرى ، وكانهم لا يعرفون تاريخ المسرح !! وبعضهم قلن بطريقة : (إيش جاب لجاب) وهذه إهانة تجاهلتها ، قليلهم أقر بكافة جهودي وحقوقى ثم أذانتها في حد ذاتها .. وهذا ضرر أخف من ضرر .

كررت محاولة الإخراج في المنيا ، حينئذ إلى سنوات قديمة ، فأحضرت نسخاً من كافة نصوص رأفت النويري التي تحكي قصة « سالم ومروة » وفككتها وأعدت ترتيبها وكسرت مونولوجاتها المطولة ، فأنشأت مسرحية جديدة بعنوان : (.. واحكم يا جنب القاضي) وقمت بتكوين فرقة من عدم ، في ظروف غير مواتية : تخلف في الإدارة ، عجز في كتابة النقيض والعمل ، عدم وجود دار مسرحية ، ابتعاد للمثقفين والمسرحيين والمتعلمين عن مقر قصر الثقافة لأسباب عديدة (وما يبقى ع اللداود إلا شر البقر) ، فضلاً عن بوادر الأزمة الطائفية التي فجرتها الجماعات السلفية ، بالإضافة إلى أن الإدارة كانت غير راغبة في قيام نشاط مسرحي ، ومتوجسه من شخصي بعد أن علموا بعلاقتي بالتحقيقات التي أدت إلى حبس عدد من كبار موظفي ثقافة سوهاج منهم المدير . المهم نجحت في استئجار قاعة أفراح في جمعية الشبان المسيحية ، وقمت بتجهيزها ، وحين ادعوا أن تقليد الصميد لا تسمح بمشاركة النساء في المسرح ، تخديتهم (فأتا أخير بشمس بلدي) ، وأشرت معي مجموعة تراوحت بين (١٠) و (١٥) فتاة وسيدة ، بينهم الشقيقتان همت المدرسة وديام الطالبة الجامعية ، وبعد كفاح نجحتنا في تقديم عرضين غير ناجحين بالمنيا تحت الحراسة المشددة ، غير أننا حين دعينا إلى أسبوط نجحتنا في تقديم عرض رائع على غير توقى وبأسى ، فقد ظل الجمهور الأسبوطي يصفق له طويلاً ولم يغادر القاعة إلا بعد كلمة مديح وإطراء وشكر القيتها عليهم ، وبعداً قام النقاد أمير سلامة وعبد الغنى داود وحازم شحاتة بعقد ندوة حضرها كل أعضاء فرقة أسبوط المسرحية وعدد من المهتمين ، أشادوا جميعاً بالعرض وبالفريق وأوصوا

بعرضه في مهرجان بورسعيد الختامي رغم أنه كان خارج المسابقة . وقبل ذهابنا إلى مهرجان بورسعيد ، دارت مؤامرة كان من نتائجها عدم مشاركة البطالين همت وهيام والبطل حاتم الخطيب ونصف مجموعة الكورس ، فاضطرت لعمل تغييرات متسرة في أقل من ٢٤ ساعة كي أشارك في المهرجان ، وهذا خطأي ، وسافرت مع مجموعة من الفنانين لديهم تعليمات بعدم التعاون ، وأفلت من الموقف ، وزاد الطين بله أن قدمت العرض بدون بروفة إضامة ، وفي مسرح مفتوح ، عرضي يعتمد على حيل ضوئية ، وسقط العرض سقوطاً ذريعاً .

المحطة الأخيرة : الالمحطة

المر أطول م العمر

مثل شعبي

كأنني في الطريق الذي أشار إليه - ولم يصفه - توفيق الحكيم في مسرحيته المعجزة (رحلة قطار) ؛ طريق بلا إشارة ولا علامة ولا قضبان ، فهل يمضي القطار ؟ أقرأ الآن عن إختناون ، أقرأ عن كليوباترا ، عن صنوع ، وطوبمان باي ، وشجرة الدر . عن هذه المراحل الرفيعة في تاريخنا . أتساءل : لماذا عانى شعبنا الهزائم ، وعانت بلدنا التحجيم والتصغير والحياة أسيرة المواقش ؟ أبحث في تاريخنا عن إجابة ، وأبحث في المصريين عن إجابة ، أبحث عن سر قوة الحصوم وسر ضعفنا ، هل حططنا بعضنا بما فيه الكفاية ؟

أسائل نفسي : هل أنا « واقف » عند هذا الحد ؟ أليس في الإمكان أبدع مما كان ؟ هل هذه حدود طائقي ومعرفتي وموهبتي ؟ هل هذه قدرتي ؟ أم أن هناك فرصاً جديدة لإبراز تطلعات جديدة ؟ هل أستطيع أن أصنع شيئاً قيمياً أم أنا وأهم ؟ هل أستطيع أن أبلور كل ما لدى من خبرات وتجارب وقراءات وأفكار في شيء أفضل ؟ أم أن كل شيء هباء وقبض الريح ؟

الآخرون تساندنهم قوى ومؤسسات ، وهم حل الأقل يسبحون مع التيار لينالوا من بأيديهم الأمر ، أو يمنون الرؤوس للعاصفة ولا يسيبون أي قلق ، وأنت . . من أنت ؟ أنت لا تساندك قوى أو مؤسسات ، لا يتعاطف معك إلا أفراد مستوحشون مثلك . . هم في حاجة إلى مساندة مثلك ، وحتى إذا ما ساندك أحد من الأقوياء ؛ فلغرض . . وعلى نحو عارض .

والآن ، يراودني التأليف ثم أحجم ، ويرادني الإخراج ولكنني أخشى الإحباط الإجباري ، لذا اكتفيت ببضع مقالات أنشرها هنا أو هناك ، وفق طائفي النفسية المبعدة ، وفق قدرتي الذهنية التي تضمر يوماً بعد يوم ، وفق فوق الجسمية التي تعان آثار الصراع . هل أستطيع أن أجمع كل ما لدى من قوة باقية . . لأصبح شيئاً ؟ هل بقي من العمر ما يكفي للحلم ؟ هل يعطونك الفرصة ؟ هل هناك أمل ؟



مقام للرواية والحرية

نبيل سليمان

سورية

لمقام في الكلام هو (الأدب والحرية) أجد نفسي مشبوحاً بين يوم انقضى منذ إحدى وعشرين سنة ، وبين هذا اليوم . كنت أقيم في الرقة ، على سيف الفرات ، وكل شيء كان طازجاً : البلدة ذات الأصل البدوي الحريق ، التدريس ، الزواج ، الأبوة ، ينداح الطوفان - روايتي الأولى التي كانت قد صدرت في نهاية ١٩٧٠ ، هزيمة الخامس من حزيران - يونيو ، الكومات الأولى من سد الفرات ، موت عهد الناصر ودم أيلول (سبتمبر) ١٩٧٠ في الأردن ، وذلك الجار المهتمس المائد من إحدى مدن ما كان الاتحاد السوفيتي .

نبية خوري ، وهو ذلك الجار ، قص على تجرته في التخطي والسجن والحرب . وقبله كان كثيرون قد قصوا بما عاشوا أو سمعوا ، ومنهم من كان شيعياً مثل نبية ، عانى أيام الوحدة السورية المصرية ما عانى ، وظل يعاني متغياً أو مقبياً ، ومنهم من لم يكن شيعياً ، وامتد القلم إلى ، ورحت أكتب .

اندغم نبية في روايات الآخرين ، ممن كنت نسيت حيثل أو بمن نسيت اليوم . اندغمت القصص والمعاناة ، وغدوت ملاحقاً أو سجيناً وأنا أكتب ، قادراً على المواجهة ، أتفجر بحلم وحيد هو الحرية ، وإذا بما كتبت لا يسمى مدينة بعينها ، ولا سجيناً بعينه ، لكن للمواطن السوري يعرف دمشق ، ويعرف سجن المرة ، وسنوات الوحدة السورية المصرية ، وما تلاها .

تلك كانت تجريري الأولى في فسحة الحرية التي تحققها الكتابة ، فسحة المخيلة المشبوبة ، تصل الإنسان بالإنسان ، تكشف عن جذر ما ، يوحد المبادئ والقيم ، وعن جذر ما يشوهها ويشوه وحدانية البشر واجتماعهم .

قبل ذلك يستين كانت قد قدمت (ينداح الطوفان) لحظة قريبة من هذا بصورة مباشرة ، وعليها انقلت حين زج بـ (نايف) في السجن بعد قتله للست منيرة ، وفيها بعد بت أدرك أن سائر ما قدمت (ينداح الطوفان) هو لحظة/لحظات قريبة أو بعيدة ، مباشرة أو غير مباشرة ، يواجه فيها البشر عصفاً ما ، راهناً أو أفلاً أو مستمراً أو قادماً ، يرقل بالفلاحية أو المدنية ، بالوان السلطان الاجتماعي أو السياسي . ولكن مالى أسترسل ، لكان لا أكلم عن (ينداح الطوفان) بل عن كل ما كتبت ، أو لكان ، رواية (السجن) لم تعد تشبىنى .

حملت أوراقي وقصدت دمشق ، ولا أذكر إن كنت استعنت هذه المرة بصديق ، كما فعلت حين حملت (ينداح الطوفان) ، وأنا الجاهل بدمشق والتحالف منها ، ففادى الصديق الشاعر بندر عبد الحميد إلى مديرية الرقابة في وزارة الإعلام ، ووقفت مرتبكاً ، ويندرى بالمطلوب أمام موظفة عرفت بعدئذ أنها حميدة نعنم ، ولم يتجدد لقاءنا حتى نشرت روايتي : (الوطن في العيين) .

لكن (ينداح الطوفان) حصلت على الموافقة ، أما (السجن) فقد زين رقيب ما سطوراً عديدة فيها بالأحر ، وحكم عليها بالنقض ، وشرح لي ملير الرقابة بكثير من التهليل والتواضع ما لم أفهمه . وقد التقيته منذ سنوات ، بعد أن عدت لأقيم في اللاذقية ، وغدا فيها مديراً للإعلام ، وهو مثقف ممتاز ترجم عن الإسبانية عدداً من الأعمال المهمة ترجمة رفيعة .

عدت بالمخطوطة المنوعة إلى الرقة مضطرباً ، لكنى لم أخف ، ولم يجالنى الشك لحظة في أنها سوف تصدر قريباً جداً ، أين وكيف ؟ لا أدري .

نصحنى صديق - هو فى كرب مقيم منذ دهر - ببيروت . ولأنه شيوحي زودني برسالة إلى دار الفارابي . لكن مدير الدار طلب منى خمسمائة ليرة لبنانية ، وكان هذا يعادل راتبى لشهر ونصف ، فرضيت سعيداً ، واقرحت تصميم الغلاف بنفسى ، على الرغم من جهلى بفن الغلاف ، وصدرت الطبعة الأولى من الرواية ، وحصلت على موافقة التوزيع في السوق السورية ، ربما لأن من قرأ النسخة المطبوعة غير من قرأ المخطوطة ، أو لأن الموافقة على توزيع ما هو مطبوع في الخارج أيسر من الموافقة على الطباعة في الداخل ، أو لآى سبب آخر غير منطقي مما حكم ويحكم آلية الرقابات العربية ، ماضياً وحاضراً .

فيها بعد صدرت من الرواية طبعة فطبعة ، واحتفل بها في سورية وخارجها شيوخيون وغير شيوخيين ، وعددها كثيرون فأنه لطريق أسرع إلى (القلمة) - فاضل العزاوي ، (الشرق للوسط) - عبد الرحمن منيف ، وسواهما مما تواتر الحديث عنه رواية للسجن ، أو أدباً للسجون .

من ذلك ما كان - كما أدركت ميكراً - ليس لأنها جيدة أو حديثة ، بل لأنها وسيلة في مواجهة قلمع ما . ووصلتني من داخل سجون عديدة تحيات من تسلمت إلى عتمتهم الرواية . ولأزلت ألقى إلى اليوم ، ومرة أخرى : في سورية وخارج سورية ، من يقول لى : تربيت في الحزب على روايتك ، تربيت في السجن على روايتك . ومن أولاء من لا يعلم حتى اليوم أنى كتبت سواها ، ومنهم من لا يهمن من كل ما كتبت غيرها . وأنا أتعزى في سائر الاحوال ، على الرغم من أننى ملتاث جداً بكتابة تصارع الزمن ولا ترتين لراهن ، لكنى أملم حول القامع العربى في راهن مستمر منذ شبلى ، يهمنى أن يكون بعض كتابتى على الأقل غرزاً .

ولمقام في الكلام هو (الأدب والحرية) ، ويقدر يؤمل أن يكون أقل سيرة ، على الرغم من: الوقائع الشخصية ، أنشج بين هذا اليوم الكذا من سبتمبر - أيلول وبين يوم انقضى منذ ستة عشر عاما ، وكانت الحرب فيه لا تزال - بالنسبة لي على الأقل - طازجة ، أما السلام فكان كما لا يزال نيتا جدا ، والامتثال ناضجا ، لكنه تعفن لأن أيأ من براديات تلك الأيام لم تكن تتسع له ، كما هو في هذه الأيام

كانت - كما لعل أحدا لا يزال يذكر - حرب أكتوبر - تشرين الأول ١٩٧٣ ومن قبيلها حتى نهاية ١٩٧٥ أدت الخدمة الإلزامية ، وفي أثناء ذلك كتبت روايتي : (جرماني - أولف البلاد التي سوف تعيش بعد الحرب) و (المسلة) . ثانية ، وعبدى أبعد بكثير عما حققت لي كتابة رواية (السجن) ، وأعمق بكثير ، كانت بكتابة (جرماني) و (المسلة) فسخة للحرية ، وللمخيلة .

الكتابة هي التي قادني إلى ما تقوم به لحظة الحرب ، لحظة الصراع والموت ، القوة والضعف ، الهزيمة والنصر ، الزيف والوعي ، الحقيقة والحقيقة ، الحقائق والأوهام ، البطولة والأرض ، الوطن والوحدة ، الغرب - ومنه ما كان الغرب الاشتراكي - والنحن ، الحدود والجسد ، القانون والقيمة ، وفي أس ذلك كله ، قبله ويعدله : التاريخ . ولسوف يغدو هذا الذي قادني إليه الكتابة إذ ذاك ، هذا الذي منحني إياه ، الأهم بين نواظم نفسي وشغل .

كذلك تنطعت (جرماني) و (المسلة) - وهما معني ما جزءا من رواية واحدة ، وقد أشرت إلى ذلك في صدر (المسلة) ، وأرجو أن يصدر معاً ذات يوم - لمحرم آخر من عرماننا المتيدة والعديدة ، هو : المؤسسة العسكرية .

قد يقدر اليوم كثيرون ما تعني هذه المؤسسة في أربعة أركان العالم - كما كان يعرف بالعالم الثالث - وفي قلب الولايات المتحدة الأمريكية نفسها . واليوم قد انتجل كم هي هذه المؤسسة صانعة النصف الثاني من القرن العشرين لدى إسرائيل ، حتى لا أذهب أبعد . لكن الرواية العربية لا زالت تتردد في ملاستها ، فكيف بالتنتع إليها . وبلا مزادة على أحد ، لكتاب عربي ما ، حتى ما في ذلك ، فالحياة جميلة باصباحي ، ومثل هذا الكاتب قد يؤثر السلامة مع محرم قاتل ، وقد يواجه في ميدان آخر المحرم نفسه أو سواه ، وقد يطير خلف أدب خالد وحريه مطلقة ، وموهومة

لا تفرتنى بالطبع الروايات التي تسمى برواية الحرب ، من ثلاثية محمد حبيب إلى (نجران تحت الصفر) إلى آخر نص كتب عن الحرب الأهلية اللبنانية ، إلى أول نص أدهى قرامته منذ الآن ، ولسوف يكتب عاجلاً عن حرب الخليج ، أو عاجلاً عن حروب قد تكون أمر على حدود عربية عربية .

لكن التنتع للمؤسسة العسكرية بلعني الذي أعني ، وكما حاولت (جرماني) و (المسلة) هو تفكيك روايتي لهذه المؤسسة إن سمحت لغة النقد . هو تفكيك إنسان وفكرى ، وبالتالي سياسي واجتماعي ، وأقنع جدا ونخيالي جدا ، يقوم على لحظة محددة « أكتوبر - تشرين الأول ٧٣ حتى الصيف التالي » ويطلق من الأسئلة ما ترمز إليه النواظم التي ذكرت قبل قليل ، وهي أسئلة ، بفجاعتها أو سذاجتها أو جلدريتها ، إنما تنشده الحرية ، الحرية الشخصية جدا والعامة جدا .

لقد ظننت مراراً بعد ما صدرت الروايتان أنني ماكتبتهما وأنا عاقل ، ولانشرتهما إلا وأنا بالغ الحبل .

كان المخرج الصديق محمد ملص قد كتب آنذ روايته (إعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب) ، ومن عنوان روايته الطويل استلهمت العنوان الفرعي لروايتي (جرماي) . وقد أفدت من قراءة محمد ملص لمخطوطتي ، كما أفدت من تداولها قبل أن يأخذها مني بعد قليل الصديق محمد زاهر زناييل - وكان لا يزال طالباً في مصر ، ولم يؤسس دار التنوير - ويقدمها إلى دار الثقافة الجديدة .

نشر الرواية - في القاهرة بخاصة - ضاعف ما تمنحني به تداول المخطوطة ، وأثر في إعادة كتابتي (للمسلة) . ولأن وسيطاً أخطأ في تدبير دخول الرواية إلى سورية - هو المرحوم سليمان صبح صاحب دار ابن رشد في بيروت - فقد أحال الرقيب المطبوعة إلى الوزير ، فقرر منعها .

كانت لي بالوزير - المرحوم أحمد اسكندر أحد - صحة منذ جمعنا معسكر ونقار في النيك عام ١٩٦٨ ، في أيامنا الأولى من الخدمة الإنزامية التي أجبرت على قطعها حيثل . وحين كان رئيساً لتحرير جريدة الثورة ، قدمت إليه مادة استغرقت صفحة بكاملها ، ونشرت عشية توقيع اتفاق فصل القوات على الحدود ، وهي الأساس لواحد من فصول (المسلة) . وألقني كما أحزنني منع (جرماي) ، لكن الموزعين أدخلوها منها ما أدخلوا ، ووزعوا ، وهذه فضيلة تذكر لرقيب لم يكن يتابع المنع خارج مكتبه .

وصلت لي بطريقة ما النسخة التي قرأها الوزير ، ووليت ما أشار إليه بالقلم الأخضر ، وعسى أن يأتى مقام أرحب للمسيرة لأنابع ما ساقطه الآن . وعلى الرغم من الأصدقاء المشتركين فلم أتق بالوزير إلا قبل وفاته بأسابيع .

قبل ذلك راح يتعثر في اتحاد الكتاب نشر كتابي (النقد الأدبي في سورية) ثم سافرت إلى باريس ، وأرسل لي أثناء غيابي كتاب بفصل من الاتحاد لخروجي على أهدافه ، ولم تكن من حاجة لمن يشرح أن (جرماي) هي السبب ، على الرغم من أن عليدين رحبوا بها في الصحف السورية ، إبان صدورهما ، أذكر منهم عبد الرزاق عيد وعبد النبي حجازي وسامي عطفة وسواهم .

أعدت كتابة (المسلة) ثلاثة متأثرأ بذلك ، وقدمتها إلى دار ابن رشد مصدرا المخطوطة بشكر إلى من قرأها ، وعددت من أولاء : بوعلى ياسين ، حيدر حيدر ، محمد حافظ يعقوب ، المرحوم فواز الساجر وآخرين ، هرفناً ، ولصدا الاحتفاء بهم أيضاً .

اكتشفت الدار لعبي السخيفة ، واعتذرت عن النشر ، فنشرتها دار الحقائق ، ودخلت إلى سورية بفضل الموزعين ، ودون الاحتكاك بالرقيب . لكن التعميم الذي كان قد بدأ ينال (جرماي) ، نالها أيضاً . هل أن ما كان يؤذني في أعمالتي هو مزارح يتردد من نعت (جرماي) خاصة بالمروق الوطني .

ولقد فكرت في أن أكتب في ذلك إلى مرجع ما ، وفي فصل أيضاً من الاتحاد بلا سؤال ولا جواب ، لكن المرحوم جلال فاروق الشريف نصحنى بالسكوت . ولأن لا أرضى لنفسي ما أعرف ، وبالتفاصيل ، ما كأن

يفعله كتاب كثيرون ، كى يلمعوا صورتهم النضالية ، ويلبسوا لبوس الضحية ، فقد اخترت الصمت ، وكان لعدد من الكتاب الفضل في إثارة أمر فصل من الاتحاد في أحد مؤتمراته ، بعدما علموا بذلك متأخرين ، أذكر منهم هاني الراهب .

طلب إلى الاتحاد أن أقدم مطالعة حول (جرمان) ، كى يركن إليها فى إعداد للاتحاد . قلت : إنى لست مدنيا ولا متهماً ، ولا مضطراً للدفاع . وليس لرقيب أن يقرر : هذه الزاوية وطنية ، وتلك لا . لذلك تريتشت ، حتى كان مخرج فى عدد من مجلة (الموقف الأدبى) تضمن شهادات لروائيين ، فكنت شهادى بعنوان (الكاتب والكتابة والتاريخ) ، وخصصت من بين أعمالى حتى ذلك الحين بالقسط الأكبر (جرمان) و (المسلة) ، وصكوك الأتنام والبراءة ، ومستولية الكاتب ، وفسحة الحرية . هل كنت أكتب شهادة لمجلة سوف تصنبر باسم (فصول) وتفصح لشهادة عن الأدب والحرية ؟



ليس هذا حل كل حال غير الوجه الصارخ والسائد فى شرقنا الباهر . إنه وجه قد يصل بكاتب إلى محكمة ، حيث لا يزال بقية لقانون ، وقد يرميه فى منفى ، وقد يزرجه فى سجن ، وقد يركمه ويلحقه بجوقة السلطان السياسى . ولكن كيف هو الأمر مع السلطان الاجتماعى : أسرة كان أم قرية أم حارة أم حزباً معارضا ، أم موروثاً ونسبياً فى منشأة ؟

سمعت مراراً من يصف روايات بالبداءة ، ممازحاً أوجادا ، وشغافياً أو كتابياً ، بسبب من احتضانها بالجنس . وفى مقام كهذا أود أن أقول : إن الجنس لحظة حرية ، لا لحظة قمع ، كما يسود حياتنا وكتابتنا العلوية جداً . ولست أدعى أننى اخترقت بما كتبت هذا المحرم الاجتماعى والدينى (والسياسى أيضاً) ، لكننى تنطعت له ، ناوشته وناجزته ، ولتبقى كنت بشجاعة الجاحظ أو الأصمهان أو خليل النعيمي .

الرواية العربية عصبية غالباً جداً من هذه الناحية - وأقل أو تماماً من نواح أخرى - ولا بد للمفتمها من أن تخون الحاجات الجسدية الغذائية والجنسية ، وتكون لغة مجازات واستعارات وكتابات ، لغة شعائرية ومزدحمة بالنقاط الصلابة بفعل هذا الكبح لهذا الألق من الحرية .

حين ظهرت (ينداح الطوفان) كنت مديراً لثانوية فى الرقة . والبلدة - للمدينة تلك محافظة . وقد قرئت الرواية ببحرارة ، وصاح أحدهم فى السينا كما روى لى ، حين مر مشهد شيق : الست منيرة ، والست منيرة شخصية أساسية فى الرواية ، ولبسها شبيهه الطلغى . ويبدو أن روح المحافظة المراتية والمصارمة قد خلدت فتناولتني أفواه ، وهمت أذرع ، وكان فيما ذكر للدكتور عبد السلام السجيل - ابن الرقة البار - فضل فى حمايتي .

آثار الرواية فى القرية التى أنتمى إليها بعضاً من أمستين ، إذ قرأ متقف منها الرواية ، أو قرئت عليه من متقف غام - وما أكثر المتقفين المخبرين للسلطان السياسى والاجتماعى ، خاصة فى هذه الأيام - فتصدى والد المتقف لوالدى ، وتصدى شاب من الأسرة الأخرى لى ، وكتمت السر إلا عن قصة قصيرة كتبها فى ذلك الحين ، واضطورت إلى تمحاشى القرية طويلاً ، نشداناً للسلامة .

في تلك الفترة كتبت قصة قصيرة ، وأنا لم أفعل ذلك طوال اثنتين وعشرين سنة أكثر من سبع أو ثمان مرات . كان عنوان القصة (غصبة الشيخ محمد المجمع) . وقد ألقيتها - سقيا للتحدى في الشباب - في المركز الثقافي . والقصة لا تتطع للمحرم الجنسي فحسب ، بل للمحرم الديني أيضا . ولكني لم أجد على نشرها لسنين ، ثم نسيت الأمر . ومن الطريف أنها لم تنشر بالعربية حتى الآن ، لكنها نشرت بالإنجليزية ضمن المجموعة القصصية التي اختارها المستشرق الإنجليزي يونج وميشيل أزرق لعشرين كتاباً وكاتبة من سورية ، فقد كانت ما قلته عندما طلب مني أن أختار قصة لي ، لتضمها المجموعة .

وبالأمس القريب تقدمت بمخطوطة الجزئين الأولين من (مدارات الشرق) والتقيت بعد نشرها بفترة الرقيب الذي أجازها ، وهو صحافي وقاص معمر ومرموق ، وصديق لي ، فسألني ضاحكا : ما هذه الرواية المليئة بكيت وكيت ؟ (أترون أنني مهلب الآن ؟) لو قرأها غيري لأتعبك .

حسنا . لقد (تَحَسَّ) جلدي الآن للسلطان الاجتماعي ، ولكني أعترف أن ما أخذه عبد الرزاق عيد في دراسته (مدارات الشرق) قد أذهلني .

هشام الساجي ، من بين الفاعلين الأساسيين في الجزئين الصادرين من الرواية ، مجل للمثقف ، نأى عن الشباب قليلا ، ولم يتزوج ، وليس له باع في الحب والجنس ، لكنه يلتقي بالفرنسية جانبته المهمة بالثقافة الجنسية العربي . وفي حوار لها تقدم الرواية للسيوطي ولسواه ما وصفه عبد الرزاق عيد بالبذاءة . ماذا بقي لشيخ حارثنا إذن ؟

فسحة الحرية لا تتجزأ . هل أقول هي الإنسان نفسه : جسد وروح ؟ ونحن غالبا معطوون جسدا وروحا ، لذلك تأني كاتبنا ، ومنها الكتابة الروائية ، شاكية من أمر ما ، من محرم ما ، من قاص ما وسلطان ما .

لقد منعت (تلج الصيف) في الكويت منذ سنوات لهذا السبب . وله ولسواه ، عالم أتأكد منه ، منعت (هزائم مبكرة) أيضا ، وهذه ممنوعة في الإمارات العربية المتحدة . حسناً : السلسلة العربية معروفة . أفلا يؤثر هذا في بنية الكتابة ؟ في لا شعور الكاتب ، إن لم يكن في شعوره ؟

لن أكرر المعروفة التي تؤكد أن رقيباً ما قابع دوماً في مؤخرة رأس الكاتب العربي في العقدين الآخرين على الأقل . المعروفة هذه تعني الرقيب السياسي ، لكنني أحيى هنا الرقيب الاجتماعي . ولا أدري أين يصنف الرقيب الحزبي المعارض : في خاتمة الرقيب السياسي أم في الخاتمة أم في الخاتمة ؟ الويل على كل حال للكاتب العضو أو الناصر . هل تذكرون مسلسل طرد المثقفين من الحزب الشيوعي السوري منذ ستين سنة ؟

أظن أن تأثير ذلك بالنسبة لي محدود جداً ، دون أن أنفيه ، لكنني أدرك باعتزاز أن كل تجربة - وما هو أمرها سوف أرويها ذات يوم - وكل سنة كانت تزيدني شجاعة وجراءة . ولقد كتبت (مدارات الشرق) . بهذا الروح . ولكن لهذه الرواية حديثاً آخر ، قد لا يصبح قبل أن يصدر جزؤها التالي بعد شهر ، ويقع في الدرج جزء عنوانه (الطويري) إلى يوم أدرج أن يحى قبل موت .

على أن أودّ أن أضيف بما يخص (مدارات الشرق) وما كتبت قبلها ، أن الناقد قد يكون رقيقاً آخر على الرواية . ولعله ، لحلل ما في تكويني ، لم يكن لهذا الناقد شأن كبير بالنسبة لي ، على الرغم من أنني حاولت كتابة النقد طويلاً . لعله انغماس في الشخصية ، ولعلها بقية من عافية الكتابة . فعندما أكتب الرواية ينام الناقد في داخل ، وأدفع بالناقد الخارجى . وكما كان في نمرتي (ينداح الطوفان) و (السجن) حيث البدايات الأبرأ ، وعلى نحو ممتلئ بفواصل عشرين سنة تقريباً ، كتبت (مدارات الشرق) . وأستطيع أن أؤكد الآن أن الكاتب عندما يتخلص من الناقد وهو يكتب - على الأقل المسودة الأولى - فإن فسحة الحرية تكبر ، بل إن فسحة المخيلة والإبداع تغدو مساحة الروح .

وربما تكون هذه الإشارة إلى الناقد العتبة المناسبة الآن لنقله أخرى في هذا المقام من الكلام ، والمسمى بالأدب والحرية .

لعل الممارسة الأكبر للحرية ، مما اقترفت أو انتزعت أو أتيح لي في العيش أو في الكتابة ، هو ماعشته منذ ست سنين في كتابة (مدارات الشرق) . بل لقد تعلمت في كتابة هذه الرواية بعض ما تكون الحرية . ليس لأن أهرب إلى مادل أو إلى الخيال ، بل لأن أحس أمام مئات المراجع والوثائق والمقابلات ، وأمام آلاف الصفحات أني أحقق نفسي بشغل اخترته ، وأن الجلد البالغ كاللعب البالغ هما الشغل ، وهما الحرية ، أوإنهما كثير وأساسى منها .

هكذا كتبت وعشت في حوار ثرى ومعقد ، أصواته عديدة ومتناقضة ومنسجمة ، عشت اجتماع البشر في بؤرة من العالم تنفجر على الشرق وبالشرق ، بؤرة مدنية وفلاحية ، جاهلة ومثقة ، متحيزة وموومة ، بدوية ومؤمنة وكافرة ، شتية المبادئ والقيم والطوائف والمذاهب والمعتقدات والحكم والأساطير ، زاهرة بالمواطن ومختصة دوماً من ذلك الغرب الأوروبي والأمريكى . هكذا يمضى في السرد ، السرد خاصة ، ممتة أسرة مهما انطوت على عذاب . هكذا تولد الشخصيات وتخت وتغيب وتعود ، وتكبر وتغامر وتضمر وتنهزم وتتصهر ، وهكذا تتوالى الفصول وتترابك الفقر والمشاهد وتتفنن التفاصيل وتلطب الأسئلة ، وأنا أجد في المألوف من رواية أسرة أو حارة أو قرية أو مدينة أو كوكبة من أصدقاء الجيل ، مما أسست كلاسيكية رواية غيرنا وامتد إلى روايتنا ، وأستلهم - بل أعيش - فيها أبني / أكتب لعبة البحر مع نفسه ، مع البر ومع من يركب ظهره ، مع السياه والهواء . والآن ، وأنا أكتب هذه السطور ، يبدو لي أنه لو طلب مني أن أكتب بنية أو عمارة (مدارات الشرق) بكلمة قللت : هي بنية بحرية ، عمارة بحرية ، على الرغم من أن البحر يندر أن يذكر فيها .

إنني أحسّ بعد ست سنوات ، وأنا أكاد أنتهى من الجزء الأخير ، أنني تشظيت ويمعت مرة بعد مرة ، تعددت بشراً وفضاء ، وباتت الحرية أغل وأروع وأوضح ، باتت تعنى الكتابة ، بل معنى الحياة ، ولذلك لست مهزوماً ولا يائساً ، على الرغم من أنى أرى برعب كم بيننا وبين الحرية ، ليس فقط لأن القامع العربى أكمل عدته

بالدين والفكر والإعلام وتخريب القيم وتعطيل المجتمع ، وغَصَرْنَ أدواته ، بل لأن الحرب العالمية الثالثة في الخليج وفيها كان يدعى بالعالم الاشتراكي قد كشفت القامع الحضبارى الغربى أيضاً ، وتريد أن نحولنا إلى هندو حر في القارة الأمريكية العالمية الموهومة .

لا حقوق تذكر للإنسان الآن ، وإلى أجل غير مسمى ، في العالم كله . والحرية نسبية ، أجل ، لكنها هذه المرة نسبية الغاب الأمريكي . إزاء هذه النسبية أحاول أن أكتب ، أحاول أن أفكر فيما فعلوا بي منذ مائتي عام على الأقل ، تماماً كما أحاول أن أفكر فيما فعل بي أجدادي ، وأكتب . ولن أكون شامد زور ، لا في يقطق ولا في أحلامي ، لا في بيتي ولا في سجن ولا في قصر ولا في استوديو للسى . إن . إن . وأكتب . أقتات بما تبقى من جسدي ، أهيم ، بناتق للحرية القادمة بلا ريب ، أخطيء وأتخيل واستغفر الريح والصمت في الجبل وصوت البحر الخالد عن هجران هذه الحضارة للطبيعة ، وأكتب ، وللكتابة كما للحرية ، للكلام كما للصمت ، للروح كما للكون ، مقامات ومقامات .





تجربتي مع الكتابة والحرية

نوال السعداوى

مصر

منذ انفتح عالم الحروف والكتابة أمامي بدأت أسير في طريق آخر غير الطريق المرسوم لي قبل أن أولد .
كان التاريخ العبودي منذ الفراعنة قد رسم طريق حياتي من المهد حتى اللحد .

كما أنه شكل السلطات المنوطة بتنفيذ ذلك ، ابتداء من سلطة الأب والزوج في الأسرة الصغيرة ، إلى سلطة الدولة والقانون والمؤسسات ، وسلطة الدين والشرعة ، وأخيرا السلطة العليا ، أو الشرعية الدولية .

اتخلت هذه السلطات المترابطة المتضامنة شكل الهرم الأكبر ، يجلس على قمته ما يسمى اليوم النظام العالمي الجديد ، وجريدة النيويورك تايمز ، وشاشة السي . إن . إن (CNN) .

ويقع في السفح الحكومات المحلية ، والتلفزيون المحل ، والسجن ، وجهاز الرقابة ، وسلطة النقد الأدبي .

وأنا طفلة اكتشفت أن الكتابة هي وسيلتي الوحيدة للتنفس .

لكن الحكومة المحلية والسلطة الأبوية والدينية ، وتعاليم المدرسة وكلية الطب (التي دخلتها إرضاء لآبي) والإرشادات في الصحف والإذاعة والمجلات . . . كلها كانت تقول :

« لا علاقة بين الكتابة وعملية التنفس في حياة المرأة » .

لكن تجربتي الحياتية كانت تؤكد لي هذه العلاقة ، أعني علاقة الكتابة بدخول الهواء إلى صديري .
وتجمعت السلطات المترابطة على شكل الهرم الأكبر ، وتلاحمت في قوة واحدة ، على شكل يد حديدية ألقت

ي في فراش الزوجية ، تحت وهم الحب العذرى ، والفكرة العلمية (الفرويدية) القائلة بأن المرأة تخلق الأطفال وليس الأفكار .

في مرحلة ما من تجربتي الحياتية خلقت الأطفال ، وتزوجت حتى الثمالة أكثر من مرة ، ومع ذلك لم أشعر أبداً بدخول الهواء إلى صدرى ، بل العكس هو الصحيح . أصابني الاختناق .

يزداد اختناق المرأة بازدياد تفانيها في مؤسسة الزواج . هكذا ظهرت لي الحقيقة ، وبحشت في قاموس اللغة الموروثة منذ العبودية . وجدت أن كلمة « التفانى » على قمة الأعمال التي يقوم بها العبيد .

التفانى في الآخرين . إفناء الذات . إنكار الذات . التضحية بالذات . . . إلخ . إلخ .
كلمات تتلرج تحت بند الموت أو فناء الذات .

لكن الإبداع أو الكتابة هي عكس ذلك تماماً . إنها إحياء الذات وليس فناءها . إنها تحقيق الذات وليس إنكارها .

واكتشفت التناقض في حياة المرأة بين الوفاء الزوجي وتحقيق الذات . لأن الزواج يقتضى من المرأة إفناء ذاتها في ذات زوجها وأطفاله . (لأن الزوج هو الذى يملك الأطفال ويكتب عليهم اسمه) . ويحظى الرجل الأديب بزوجة تطبخ طعامه وتغسل سراويله وتقدم له الشاي وهو جالس يكتب قصة حبه لامرأة أخرى .

وتحظى المرأة الأديبة بزوج « يمكن » عليها حياتها ، ويؤنبها طول الوقت لأنها لم تطبخ ولم تغسل ولم تكنس أو تركت العيال يصيحون وهو نائم .

يحظى الرجل المبدع بزوجة تفرح بتجاسسه ، ويزداد فرحها بازدياد نجاحه .

وتحظى المرأة المبدعة بزوج يكتب إذا نجحت ، ويزداد اكتئابها بازدياد نجاحها .

وقد تستطيع المرأة المبدعة بشيء من الجرأة واستئصال جزء من قشرة المخ أن تنفذ نفسها من اكتئاب الأزواج ، وتتجمع إلى حد ما في عدم إفناء ذاتها في المملكة المقدسة ، أو مملكة المرأة داخل البيت . وتخرج إلى الشارع لترى نفسها تنعش في المظاهرات ، وتحتف مع الناس : الله . الوطن . الملك (أو من يحل محل الملك) .

تجد نفسها مطالبة بإفناء ذاتها فيما يسمى الذات الملكية أو الذات الجمهورية . فإن لم يحدث ذلك الإفناء انسدت أمامها الطرق ، وانفتح باب خشى كبير يقود إلى السجن .

في تجربتي الحياتية داخل السجن (عام ١٩٨١) قضيت الليل والنهار أبحث عن الجريمة التي اقترفتها . لم ادخل أى حزب سياسى . لم أقترب خيانة زوجية . لم أحمل سفاحا . لم أسب أحدا .

بعد ثمانين يوما وولاية من البحث داخل الزنزانة أدركت أن جرمي هي عدم فناء ذاتي في ذات رئيس الجمهورية .

في مصر القديمة إيان عصر العبودية كان فرعون مصر يعتبر نفسه الذات الإلهية ، وعلى جميع اللواتي الأخرى أن تغني فيه فناء كاملا .

بناء الذات هو الهدف المقدس والفضيلة الكبرى منذ الفراعنة حتى اليوم .

لكن فناء الذات نقيض الإبداع .

« أن أكتب معناه أن أعبر عن ذاتي ، وأن ذاتي لا تبقى في الآخر ، وإن كان هو الزوج أو الإله أو رئيس الجمهورية .

الكتابة هي بقاء الذات . هي مقاومة الموت . لولا الكتابة لاندثر في التاريخ جميع الأنبياء والآلهة والفراعنة .

لولا اكتشاف الطباعة ما عرفنا أحدا من الذين ماتوا . لولا كتاب التوراة أو الإنجيل أو القرآن ما عرفنا موسى أو عيسى أو محمداً .

الكتابة تجعل الميت حيا .

هكذا أصبحت الكتابة في حياتي الوسيلة الوحيدة للحياة . أحيانا أتساءل كيف يعيش هؤلاء الذين لا يكتبون ؟ كيف يحتملون الحياة بلا كتابة ؟

أمي ماتت واندثرت في التاريخ . ولدت تسعة من الأبناء والبنات ، أنا واحدة منهن . لم يعمل أحد منا اسمها . وأبي أيضا مات دون أن يكتب شيئا ، إلا اسمه المكتوب مع اسمي فوق كتي .

ومع انتشار كتي في العالم بلغات متعددة أصبح اسم أبي معروفا ، واسم أمي راح في العدم .

لكني أحسن حالا من الكاتبة الإنجليزية فرجينيا وولف . ذلك أن « وولف » هو اسم زوجها ، الذي اشتهرت به ، والذي كانت توقع به على كتبها .

على المرأة أن توقع باسمها على أعمالها وليس باسم رجل سواء كان الأب أو الزوج .

وفي حالة الاختيار بين اسم الأب أو اسم الزوج فإنني أختار اسم أبي (فهو اسم ثابت على الأقل) . أما اسم الزوج فهو متغير مع تغير الأحوال ، خاصة في بلادنا ، حين يشتهي الزوج امرأة أخرى ، فيفتح فمه وينطق الكلمة ثلاث مرات « طالق » ، فتحمل الزوجة حقبتها وتخرج ، وتعتبر في نظر القانون والشرع « طالق » .

وأنا أعتبر نفسي معطوبة لأنني لم أحمل في حياتي اسم أي زوج . ولم أوقع على كتي إلا باسم أبي ، واسم جدي (والد أبي) « السعداوى » . وهو اسم رجل غريب عني تماما . لم أره أبدا . مات ، قبل أن أولد ، بالبلهارسيا والفقر والعبودية ، مرض الفلاحين الثلاثي المزمّن منذ الفراعنة حتى اليوم .

أحيانا يفتخرون اسمي بكلمة واحدة هي اسم جدي « السعداوى » . وهكذا يحفر ذلك الرجل الغريب الميت اسمه فوق جسدي وأغلفة كتي إلى الأبد .

لا شيء يواسيني سوى أنني بعد الموت ، يوم القيامة ، سأخلع عني هذا الاسم الغريب وأحمل اسم أمي . عرفت من أبي ذات يوم وأنا تلميذة صغيرة أنهم سوف يناقون الناس يوم القيامة بأسماء أمهاتهم . وسألته عن سبب ذلك ، فقال : لأن الأمومة مؤكدة . وقلت له : يعني الأبوة غير مؤكدة ؟

ورأيت « النبي » داخل عينه يتلذذ في رعشة خفية . وصمت طويلا . ثم رمق أمي بنظرة تتأرجح بين الشك واليقين .

لم تكن أمي تعرف رجلا آخر غير أبي . هذا أكيد فهي لا تخرج من البيت أو الأصح المطبخ . وبعد ولادة الطفل التاسع حملت للمرة العاشرة ، فأجهضت نفسها .

وفي الحلم وهي نائمة رأيت أبي مع امرأة أخرى . تجمد اللبن في ثديها من شدة الحزن على شكل ورم خبيث . وماتت في ريعان الشباب . وجدتي (أم أمي) كانت تنفي لهنسها في الحمام : يأمأمنة للرجال يأمأمنة للمية في الغريال . وتضع الماء في الغريال فإذا به يتسرب حتى آخر قطرة . تمصص شفيتها في حسرة . وحين يعود زوجها آخر الليل تشم في سرواله الداخل رائحة المرأة الأخرى . وفي الصباح يُلقى عليها خطبة في حب الوطن .

بعد موت جدتي أصبحت كلما أسمع رجلا يتغنى بحب الوطن أشك في نواياه . فإذا ما تجاوز حب الوطن إلى حب الفلاحين والعمال تضاعف الشك . فإذا ما تجاوز حب الفلاحين والعمال إلى الإمساك ببسحة أصبح الشك أكيدا .

أصبحت كلما سمعت رجلا ييسمل ويحرق وفي يده سبيحة يلعب الفأر في صدرى . فإذا ما كان هذا الرجل رئيس الدولة ، فإن الأمر يتجاوز الخصاص إلى العام .
أما إذا أصبح هذا الرجل زوجي فإن الصيبة أعظم ، ويكون عليّ أن أختار بين الكتابة وبين دخول جنة عدن .

في تجربتي الحياتية كنت دائما أختار الكتابة . لأن جنة عدن كانت تبدو لي بعيدة المنال ، ومزايها مخص الرجال ، وأولها الحوريات الصغيرات العذراوات البيضاءات يشف يياضهن من تحت الساق . وأنا امرأة سمراء البشرة ، فقدت العذرية ، وبلغت سن اليأس (بلغة النظام) .

والمرأة من نوعي ليس لها في الجنة إلا زوجها . وهذه كارثة أخرى ، أن يطاردني زوجي في الحياة وبعد الموت .

لهذا اخترت الكتابة . لا أعرف لماذا اخترتها . لكنني منذ الطفولة وأنا أدرك على نحو ما أن مصيري لن يكون كمصير أمي ، أو جدتي أو أية امرأة أخرى .
لا أعرف لماذا ؟

ربما لأنني رأيت أبي شديد الإعجاب بالنبي . وكنت أريد أن أنال إعجاب أبي . وفي الحلم رأيت نفسي نبيه . وأبي ينظر إليّ بإعجاب شديد . وفي الصباح حكيت الحلم لجدتي ففضرت صدرها بيدها ، وسخت لي صفيحة ماء ، لأغتسل من الذنب ، فللآلة لا تكون نبيه أبدا . هكذا قالت جدتي .

ذلك اليوم أمسكت القلم وكتبت حروفا غاضبة فوق الورق . تصورت في طفولتي أن أخى يمكن أن يكون نبيا مع أنه يسقط في امتحانات المدرسة وأنا أنجح كل سنة .

كان الغضب موجها ضد قوة لا أعرفها . قالت جدتي إنها « الرب » ، وإته هو الذي يفضل أخى على بالرغم أن أخى يسقط كل عام .

هناك علاقة بين الغضب والإبداع . ولهذا ترى البنت منذ الطفولة على أن تحفى الغضب . وترسم فوق وجهها ابتسامة الملائكة .

لا توجد علاقة بين الملائكة والإبداع . وإلا غلماذا يقولون شيطان الشعر ، وشيطان الفن ؟

ويدأت أعلن عن غضبى ضد جميع السلطات من تحت إلى فوق ، بداية بسلطة الأب .

ورأى أبى التكشيرة فوق وجهى بدل الإسماع فقال : إن التكشيرة فوق جبهة البنت تفقدنا الأتونة .

وكان علّ أن أختار بين الأتونة والكتابة ، فاخترت الكتابة .

وأصبحت أحتضن غضبى فى الليل كالأم تحمل بالطفل السفاح . وقلت لأمى : إذا لم تغضب المرأة من الظلم

فهى ليست إنسانة . وقالت أمى : أن تكون إنسانة أفضل من أن تكون أنثى . وأمسكت جذع ذقتها بيدها

وقالت : وأدى دقنى إن لقيت حد يتجوزك ! وقال أبى إن طاعة الأب من طاعة الله .

ومن أجل إرضاء أبى دخلت كلية الطب ، وارتديت المعطف الأبيض كالملائكة ، وعشت السنين مع براز

المرضى ورائحة البول ، وتعليمات وزارة الصحة وأوامر المدير العام والوزير .

وما إن مات أبى حتى تحررت من الودع . وانطلقت فى الحياة بلا رغبة فى إرضاء أحد .

حين يتحرر الإنسان من الرغبة فى إرضاء الآخرين يبدأ الإبداع .

بعد موت أبى اكتشفت أن هناك سلطات أخرى تريد إخضاعى . وقلت لنفسى : سأحكم نفسى بنفسى

وأكتب ما يملئ عقلتى .

فلذا بالعساكر ثأتى تلقى باهى . تكسر الباب وتسوقنى إلى السجن ، تحت وهم الحفاظ علّ فى مكان أمين .

مشيت إلى السجن كالماترة فى الحلم . يمثل ما سرت مع زوجى الثانى تحت وهم الحب والحفاظ على عش

الزوجية .

سلطة الدولة وسلطة الزوج تلويبان فى سلسلة واحدة حديدية ، عذوها الأول هو الكتابة ، أو القلم

والورقة . ما إن يرى زوجى القلم فى يدي والورقة حتى يصيبه الجنون .

وبأتى السجن كل يوم إلى زنازنى يفتشها ، يقلبها رأسا على عقب . يتجمل بلاط المرحاض . يحفر الأرض

والجدار . يصرخ بأعلى صوت : إذا ثرت على ورقة وقلم فهذا أخطر عليك من العثور على طبنجة (يعنى

بندقية) .

بعد موت الرئيس انفتح باب السجن وخرجت إلى حيلة أشبه بالسجن . انتقل اسمى من القائمة السوداء

إلى القائمة الرمادية . لا فرق بين هذى وتلك إلا لون الورق . ورأيت وجوه الناس شاحبة رمادية . ولا أحد

يصدق أحدا . وكل واحد يتهم الآخر . وتبسط الاتهامات من فوق إلى تحت ، ومن تحت إلى فوق . من قمة الهرم

الأكبر والشرعية الدولية إلى الحكومات المحلية والسلطات الأبوية والتشريعية والتنفيذية والمؤسسات الدينية

وأجهزة الثقافة والإعلام والمصحف والمفكرين والكتّاب ، والنقاد . وكل شىء يتراجع إلى الوراء ، ويبسط فى

مستواه .

حتى رغبى الخبز أصبح صعب المنال مثل العدل . أدركت أن الكتابة هى بديل العدل ، والعدل هو الجمال

وهو الحب .

— الكتابة محاولة للبحث عن الحب دون جدوى .

— الكتابة محاولة لمقاومة الموت دون جدوى .

- الحب والموت كلاهما غائب وزائل .
- لا شيء يبقى إلا الحروف فوق الورق .
- لا شيء يبقى من الآلهة والأنبياء إلا الكتب .

الحياة من حولنا يأس مطلق ، لولا الإبداع الذى يخلق الأمل من العدم ، وفى الظلام الحالك يصنع الإبداع قطرة الضوء .

إنها قطرة الضوء هلى ، وهذا الشعاع المضارب فى كتلة اليأس ، هو الذى يستحق ما نعانیه من أجل الكتابة .

إنه يستحق الثمن الذى ندفعه .

إن ثمن الإبداع فادح ، قد يصل إلى الموت ، أو فقدان الحياة ، فإذا ما كان المبدع امرأة أصبح الثمن مضاعفاً أو ثلاثة أضعاف أو أربعة ، حسب الظروف والأحوال .

فى تجربتى الحياتية ، بالإضافة إلى جنة عدن ، فقدت ما كانت تقول عنه جدي «ضل راجل ولا ضل حيلة» . كنت أفضل دائماً ظل «الحيلة» عن ظل رجل يكتب لإبداعي . وفقدت أيضاً معنى الخاصة والعامة .

قال الرجال الذين غازلوني فاستعصت عليهم إننى امرأة بلا أنوثة تكره الرجال . وقال الرجال الذين يعملون لحساب الله والوطن وملوك النفط إننى أعمل لحساب الشيطان وأدعو إلى الإباحية أو الحرية الجنسية . وقال الرجال الذين يحبون الفلاحين والعمال إننى أحب النساء أكثر من الفلاحين والعمال ، وأؤمن بالصراع الجنسى أكثر من الصراع الطبقي ، وبالتالي فأنا حليقة الاستعمار والإمبريالية والصهيونية . وقال الرجال ممن يحبون الوطن لله فى الله ولا يحبون الحديث عن الصراع الطبقي إننى حليقة الشيوعية العالمية لأن كلمة « الطبقة » تتردد أحياناً فى كتاباتى .

وقال زملاي الأطباء الذين يكرهون الحديث فى السياسة ولا يحبون إلا المرضى والمريضات إننى طبيبة فاشلة لأننى لم أحقق الأهداف الخمسة من المهنة (أو خمسة عين : عيادة . عربة . عمارة . عربة . عروسة - أوعريس) .

أما زملاي الأدباء والنقاد من الرجال أو النساء الذين يحبون أضواء الشاشة والصحف والسينما وجوائز الدولة ويعتبرون أن كل شيء مباح للنقد فيما عدا الله ورئيس الدولة ، هؤلاء يقولون إننى أدبية فاشلة لأننى أعيش بعيداً عن الضوء داخل القائمة الرمادية أو السوداء .

ومنذ أكثر من عشرة أعوام (١٩٨٠) شامت الصلدة المحضة أن يقع أحد كتبى فى يد ناشر فقير ، كان يعيش فى جنوب أفريقيا ، وقد انضم رغم بياض بشرته إلى حركة الأفارقة السود ضد الحكم العنصرى (الأبارتايد) . وحاصروه وكاد يقتل فى جوهانسبرج إلا أنه هرب إلى لندن ، وبدأ هذه الدار الصغيرة للنشر .

كان ذلك هو كتابى الأول الذى تُرجم إلى لغة أجنبية ، والذى به تجاوزت حدود الوطن إلى الآخرين من قراء الإنجليز ، ومن بعدها إلى لغات أخرى متعددة فى مختلف بلاد العالم .

منذ عام ١٩٨٠ وحتى اليوم (١٩٩٢) تُرجم لى ستة عشر كتاباً ما بين الرواية والقصة القصيرة والدراسة العلمية ، وأصبحت كتبى مقروءة فى مختلف اللغات فى أوروبا وأمريكا وإستراليا واليابان وآسيا وأفريقيا .

وهكذا أفلت من الحصار المحل .

وفى عام ١٩٨٧ بعد نشر روايتى (سقوط الإمام) بالعربية ، دق جرس التلفزيون فى بيتى ، وجاءنى صوت مسؤل فى وزارة الداخلية يقول : سنضعك تحت الحراسة .

تساءلت بدھشة : حراسة ماذا ؟

قال : حراسة حياتك .

قلت : حياى ؟!

قال : نعم ، حياتك مهلدة .

قلت : من يهدھا ؟

قال : هذا كل ما عندى من معلومات ، وسوف ترسل إليك الحرس خلال ساعة .

قلت : لا أريد جرساً طلماً تخفون عنى المعلومات .

قال : سترسل الحرس سواء أردت أم لا .

قلت : أحرصون حياى ضد إرادتى ؟

قال : نعم ، لأن حياتك ليست ملكك وإنما ملك الدولة .

وجاء الحرس أمام بيتى لمدة عامين ، ثم اختفى ، لا أعرف كيف . وحتى اليوم لا أعرف لماذا جاء ولماذا اختفى . ولكنى عرفت أن حياى ليست ملكى .

وفى عام ١٩٩٠ جازى صحفى ومعه مجلة عربية تصدر فى لندن . منشور بها « قائمة المرقى » (أو الذين لا يد أن يموتوا) وقرأت اسمى فى القائمة ضمن عدد من الأدباء والكتاب والشعراء .

وقلت له : من أصدر هذه القائمة ؟!

قال : ملوك النفط .

تلك الليلة وأنا نائمة رأيت فراشة صغيرة تشبه المنكبوت تنجذب نحو ضوء المصباح ، يلمعها الذهب فتبتعد قليلاً ثم تقترب وتتخبط فوق الضوء ، تلتصق به ثم تسقط ميتة .

قلت لنفسى وأنا نائمة : ما هذا الارتباط غير العقلانى بين المنكبات والذهب ؟!

وفى الصباح فتحت المجلة ؛ وأدركت الارتباط بين ملوك النفط والشرعية الدولية .

كتبت المجلة تقول : دفع ملوك النفط للأجانب تكاليف حرب الخليج ، وهكذا حدث لأول مرة فى التاريخ أن يدفع العبيد للأسياد ثمن عبوديتهم .

وإذا كان الأمر كذلك ، ألا يصح الترابط بين الإبداع والموت أكثر عقلانية من الترابط بين المنكبات والضوء ؟

وإذا أصبح الإبداع متاولاً لجميع السلطات المرمية فى الداخل والخارج ، أليس من المنطقى أن يُهد الإنسان المبدع بالسجن أو القتل ؟ فما بال الإنسانية المبدعة ؟!

منذ نشوء العبودية أو النظام الطبقي الأبوى هناك تناقض عميق بين الإبداع والسلطة .

ولهذا تُفرض القيود على حرية الكتابة أو حرية التعبير . ولكل مبدع أو مبدعة وسائل خاصة لمجاوزة القيود . وتظل الكتابة المباشرة البسيطة الواضحة هي أنظر الكتابات ، لأنها تصل إلى الآلاف أو الملايين البسيطة العاجزة عن فك الرموز والطلاسم الأدبية .

لكن الفكرة الإبداعية هي التي تفرض الأسلوب الذي يحتويها أو يبرزها . وفي بعض أعمال غلب الأسلوب الرمزي الغارق في الرموز والإيماءات على الأسلوب المباشر الذي يفسر نفسه بنفسه . وقد أترك بين السطور كلمات غير مكتوبة ، أو مساحات خالية ، أو بعض النقاط . وأحيانا أجعل للحرف ذبلا طويلا بلا معنى . وقد أطلق في نهاية السطر زفيرا عميقا غير مسموع ينتهي بالصمت أو نقطة واحدة . ويصبح على القارئ المبدع أو القارئة المبدعة أن تقرأ الكتاب غير المكتوب داخل الكتاب المكتوب .

وحيث تعصف بي الشجاعة بما يشبه الجنون أكتب ما أريد بلا حرص ولا حذر . وهذا بالطبع لا يجرؤ أحد على نشره ، وينطوي داخل دوسيه غلافه أزرق ، كتبت عليه هذه العبارة : « منشورات ما بعد الموت » . إنها الكتابات التي أنجح في كتابتها دون رقيب داخل ؛ هذا الرقيب الذي يتخفى داخل ملابس عسكرية ، وفي يده صولجان يشبه ذلك الذي يحمله الملوك والرؤساء .

وقد يرتدى في أحيان أخرى جسد جدى الذي مات قبل أن أولد . وقد يخلع عنه جسده . ويختفى تماما دون أن يترك وراءه سوى عصا رقيقة من الخيزران ، تلك التي كان يمسكها مدرس الدين في المدرسة الابتدائية .

نعم ، هناك دائما رقيب ، يطل كالعين الإلكترونية ، من الخارج ، أو الداخل . وهناك دائما ثمن لا بد من دفعه نظير الإبداع . قد يكون ثمنا كبيرا فادحا يساوى الحياة .

لكنه يظل بالنسبة لي صغيرا ، لأنني أفضل أن أخسر الدنيا وأكسب نفسي . فالإبداع لا يكون بغير هذه النفس .



الحرية والإبداع .. الحرية والديمقراطية

يحيى يخلف

للسطين

لا أعتقد أن هناك حافظاً للكتابة الإبداعية أكثر من الرغبة في ممارسة الحرية ، أعلى درجات الحرية . إنها المكافأة المعنوية التي يحصل عليها الكاتب لأن الكتابة الإبداعية في وطننا العربي ليس لها مردود مادي .
وأنا ، بوصفي كاتباً فلسطينياً يناضل من أجل التحرر الوطني ، لا أجد توازن النفس إلا في ممارسة الكتابة التي تنفي ظلال فكر مرحلة التحرر الوطني ، والتي تنطلق من تجربة الناس البسطاء المدافعين عن الوطن ، والمنخرطين في جهد كفاحي لمواجهة الأعداء من كل لون .

أقول إن قلق الكاتب الفلسطيني يختلف عن قلق الآخرين . وهموم الكاتب الفلسطيني لها وجه آخر غير تلك المألوفة ، لأنه مقلع من وطنه إذا كان في المنفى ، ولأنه يعيش تحت وطأة وقسوة الاحتلال إذا كان مقيماً في أرض الوطن المحتل . . وهناك في الأراضي المحتلة تطبق السلطات الإسرائيلية قوانين الطوارئ التي تكبل المبدع ، وتحد من حرية التعبير ، وتصادر كل ما هو إنساني .

الثقاف الفلسطيني في المنافي والشتات يعاني من هموم ومشاكل شديدة التعقيد ، تعتمد درجة مرارتها على ظروف المعيشة وشروط الإقامة في هذا القطر أو ذاك ، وتتفاوت ليناً أو شدة حسب الماشح الحياتي المتاح له إذا قدر له أن يستقر رداً من الزمن هنا ، أو رداً آخر هناك . وأنا أتمنى إلى جيل من المثقفين الفلسطينيين الذين عاشوا تجربة النفي والغربة والمطاردة والرحيل .

التحققت بصفوف الثورة الفلسطينية في وقت مبكر ، وبسبب انتمائي إلى هذه التجربة تعرضت لكثير من الظروف الصعبة ، وواجهت حالات حصار ، ومحاولات للتصفية التسمية والجلسدية ، مثل أي مواطن من أبناء شعبنا .

أما على صعيد الإبداع الفنى ، فيمكننى القول إن الصعوبات التى واجهتها أو مازلت أو أواجهها تتمثل فى حالة القلق وعدم الاستقرار التى تواجه كل مناضل فلسطينى . فبعيداً عن أرض الوطن لا طمأنينة ولا استقرار .

إذن ، فالمرء يناضل من أجل أن يكون له وطن ، أن يجد الاستقرار والطمأنينة ، وأن يجد المكان الذى يضع فيه طاولة الكتابة ، وتكون له فيه مكتبة ، ويجد فيه الصحيفة والمطبعة ودار النشر والنقابة .

وعلى سبيل المثال ، أذكر أننى تنقلت بين أربعة أقطار عربية خلال خمس سنوات وإلى كل بلد كنت لا أكاد أجد الاستقرار النفسى الذى يمكننى من ممارسة أعلى أشكال الحرية . . أعنى الكتابة ، ولم أجد فى الوقت نفسه فرصة القراءة الهادئة والمنظمة ، وكوّنت فى كل بلد مكتبة ثم رحلت وتركته ورائى ، وغيّرت لأولادى المدرسة تلو المدرسة ، وأجبروا على الانتقال من منهاج إلى منهاج .

إننى أذكر ذلك مثلاً حياً ، ليعرف القارىء ماذا تعنى المعيشة فى ظروف النفى والغربة .

إذن ، فالكاتب الفلسطينى يناضل نضالاً مركباً . يناضل من أجل حرية الوطن ، ومن أجل حرية التعبير فى وقت واحد .

عرفت أهمية الكتابة ودورها فى الطريق إلى الحرية من خلال الممارسة اليومية ، وأيقنت أن هناك جدوى من الكتابة لكاتب ينتمى إلى حركة تحرر وطنى .

ذكر لنا الكاتب الشهيد غسان كنفانى ، فى الدراسة القيّمة التى كتبها عن الأدب الصهيونى ، أن الصهيونية الثقافية هى التى استولدت الصهيونية السياسية . . وأن للادب فى إسرائيل وظيفة دعائية ، فالصهيونية الأدبية مثلت إرهابات التعصب العرقى الذى رسم ملامح الصهيونية السياسية وحدد خطتها وتوجهاتها .

وكان علينا ، نحن الكتاب الفلسطينين ، أن نتعرف الآخر ، وأن نقرأ أدب عدونا الذى يبرر القتل والاحتلال والتدمير ، لنتمكن من الكتابة بشكل أفضل عن قضيتنا العادلة فلندافع بقوة أكبر عن حقوق شعبنا .

كنت أستغرب دائماً كيف يمكن أن تقف الكلمة إلى جانب قضايا غير عادلة ، ولم أجد النموذج فقط فى الأدب الصهيونى ، فقد وقف بعض الكتاب فى الغرب إلى جانب قضايا غير عادلة ، مثل (شتاينبك) الكاتب الأمريكى الذى أيد الحرب الفلدة التى كانت تخوضها أمريكا ضد شعب فيتنام ، ومثل (سارتر) الذى وقف إلى جانب إسرائيل فى عدوان حزيران (يونيو) عام ١٩٦٧ .

بش هذا الفكر الذى يؤيد العدوان ويدافع عن قضايا غير عادلة !! لكن .. على الرغم من ذلك - الغالبية العظمى من كتاب العالم ومتقفيه كتبوا انطلاقاً من مواقفهم التقدمية عن قضايا الحرية ، ووقفوا بقوة إلى جانب كل ما هو عادل وإنسانى .

إن معركة الحرية هى معركة كل كاتب شريف .



وأنا أنفياً لظلال فكر مرحلة التحرر الوطني كتبت روايتي (نجران تحت الصفر) التي تنتصر الثورة سبتمبر في اليمن ، وتتقف بقوة إلى جانب النضال العادل للقوى التقدمية وهي تصارع بقايا القرون الوسطى الممثلة في قوى الثورة المضادة التابعة للإمام والرجعية .

وقد استغرب بعض النقاد كيف يكتب أديب فلسطيني رواية عن موضوع غير فلسطيني . . لكنني كنت أعتقد أنني لم أبتعد عن فلسطين ، لأن انتصار حركة التحرر في قطر من الأقطار العربية يقربني أكثر فأكثر من فلسطين .

ولقد واجهت مسخط الأوساط الرجعية بسبب هذه الرواية . .

حاولوا منعه من التوزيع ، ونجحوا في وضع الحواجز أمامها ، لكنها دخلت ، بطريقة أوبأخرى ، إلى كل الأقطار التي تمتد دعوها . وعلمت أن القراء هناك كانوا يصورونها ، وكان عشرات الأشخاص يقرأون النسخة الواحدة .

تحولت الرواية إلى مسلسل إذاعي وإلى عمل مسرحي ، وطارت رسائل الاحتجاج من قبل نظام معين هذا العمل المسرحي عندما عرض في مهرجان دمشق للمسرح . ولحسن الحظ ، فإن رسالة الاحتجاج وصلت إلى المستولين بعد انتهاء المهرجان .

لم يسبب لي ذلك مضايقة شخصية ولم يسبب لي الإزعاج ، بل ملأني بالفخر والاعتزاز ، وأكد لي أهمية وجدوى الكتابة ، وبين لي قوة الكلمة ، وصور هذه الكلمة وتأثيرها .

وكان هذا هو العمل الوحيد الذي تعرض لمحاولات المنع والحصار ، ولكنه استطاع أن يقف بصلافة وأن يجتاز الحواجز .

حرية التعبير مسؤولية كبيرة ، وممارسة حرية التعبير يتزعمها المبدع انتزاعاً ولا تعطى له هبة . وأعتقد أن مهمة الكاتب إشاعة الأجواء التي تساعد على تثبيت الديمقراطية والحريات العامة ، والأعمال الشجاعة تستحق أن تعيش طويلاً في أعمقنا وفي وجداننا .



لا يمكن فصل النضال التحرري عن النضال من أجل الديمقراطية والحريات العامة .
والانتفاضة هي الدرس البالغ في هذا المجال .

لقد أطلقت الانتفاضة رسائلها وأكدت أن النضال التحرري والنضال من أجل الديمقراطية متلازمان .
والانتفاضة ليست حجراً يلقى طفلاً ، وإنما هي نسيج حيائي ، مجموعة من العلاقات الإنسانية ، الاجتماعية ، الثقافية ، الاقتصادية ، التحررية .

وكنت أحلم ، ولا أزال ، بأن أحقق فكرة تأسيس (قرية للمبدعين) في الدولة الفلسطينية القادمة بإذن الله . وتتلخص فكرتي في إقناع القيادة السيامية بتبني فكرة إنشاء قرية يعيش فيها المبدع الفلسطيني أو المبدع العربي الذي وقف إلى جانب القضية الفلسطينية وعبر عن أهدافها في كتاباته ، ويكون لهذه القرية حصانة

السفارات ، وتصان فيها حرية التعبير ، ويتشكل لها مجلس إدارة يديرها ، ويحق لكل فرد في أسرة قرية المبدعين أن يأبى ويعيش فيها مؤقتاً أو بشكل دائم لإنجاز أعمال إبداعية في مجال الأدب والفن ، فتحول (قرية المبدعين) إلى ظاهرة حضارية إنسانية ترمز إلى حق كل مبدع في امتلاك حرية انتعيج ، والتمتع بحرية الإبداع .

إن الظروف الصعبة التي مررنا بها ، عبر سنوات القرية والضياغ ، تجعلنا ننشئ بالديمقراطية خياراً لنا ، ونعرف أن علينا أن نواصل هذا النضال المركب من أجل التحرر ومن أجل الديمقراطية . علينا أن نستوعب دروس الانتفاضة ، ورسالتها العظيمة .

إن قرية المبدعين يجب أن تكون مفتوحة أيضاً أمام كتّاب العالم الذين كتبوا بإخلاص عن فلسطين . . هل ننسى إيثيل مانين صاحبة (الطريق إلى بئر السبع) . . وهل ننسى (جان جينيه) الكاتب الفرنسي التقدمي . . لقد قابلته في الأردن عندما جاء يزور قواعدنا العسكرية التي كانت تدفع بالدوريات يومياً للاشتياك مع مواقع العدو في عمق أرضنا المحتلة .

وكان (جان جينيه) أول كاتب صحفي يدخل غيم صبرا ونعيم شاتيلا بعد المذبحة ، ويسجل شهادته التي كانت بمثابة صرخة هزت الضمير العالمي .

لقد رحلت (إيثيل مانين) ، ورحل (جان جينيه) قبل أن نحقق حلمنا بتأسيس قرية المبدعين ، لكننا سنحتفظ بذكرهما في أعماقنا وفي ضمائرنا ، ولابد أن نخلد ذكرهما بإقامة تمثال لكل منهما أو إطلاق اسمه على قاعة من القاعات .

هل ذهبنا بعيداً في الأحلام ؟

إنها أحلام مشروعة على كل حال ، والطريق إلى التحرر والديمقراطية يمر عبر الأحلام الثورية .



الحرية الممكنة الحرية المستحيلة

يوسف القعيد

مصر

. نشرت روايتي الأولى والثانية ، في ظل مصر الناصرية . كانت هناك رقابة تملك حق المنع والممنوع . ومع هذا ، لا بد من الاعتراف أنني لم أشعر بوجود مشكلة ما . على الرغم من أن هذه الرقابة قد تسببت في بتر جزء من عنوان الرواية الأولى .

لدى أسبابي لهذا . فلدني اعتقاد راسخ أنه لولا هذه الثورة ما تعلمت ، وأنها قامت لإنصافي ورد الحقوق لأهل من الإقطاع الذي كان يلتهم كل ما في القرية . ثم إن الحكم كان يطرح من الشعارات ما يجد هوى في نفسى ، ويعبر عن أحلامى بصورة أو بأخرى .

ورغم أنني لم يكن لي أى وجود في أى من تنظيماته العلنية أو السرية ولم أقرب من النظام ، إلا أنني اتفقت معه على الاستراتيجية واختلفت في بعض الجزئيات ، وبالأذات مسألة الديمقراطية وغياب الحرية ، والإحساس بالغياب لم يتم إلا بعد ٥ يونيو .

كنت أغزى نفسى في كثير من الأحيان أن حرية لقمة الخبز ربما سبقت حرية تذكرة الانتخاب . وكنت أحاول إقناع نفسى أن الديمقراطية في بلد يعانى من الأمية ستكون نوعا من القوضى ، ولن ينعم بهذه الديمقراطية إن تمت سوى بعض مثقفى العاصمة .

أيضا لا بد من الاعتراف أن حكم عبد الناصر ولد عندى حالة من تفخيم دور الفرد في التاريخ ، وأن هذا الفرد وحده قادر على صناعة كافة المعجزات . وإن كنت لؤكد الآن أن انصرافى إلى العدل الاجتماعى وإعطائه أولوية على الديمقراطية السياسية لم يدفعنى في أى يوم من الأيام إلى محولة نفسى حرية الآخر الذى يعتقد خطأ

تصورى ، وعنده اجتهد آخر . فقد كنت - وما زلت - أعتقد أن هذا الآخر قد يرى الصواب الذى لا يعد حكرا على أحد .

فى زمن السادات بدأ عنثنى الإحساس بالحرية باعتبارها قيمة مهددة .

أولا : لأن الكلام كان قد كثر عنها وحولها ، باعتبارها منحة من الحاكم لنا نحن المحكومين ، وليس باعتبارها حقا لا بد من الحصول عليه عبر كفاح شاق .

وفى ذلك الوقت كان الغرب مستعداً لأن يرسل له القمح ومعه شرط الديمقراطية على الطريقة الغربية .

ثانيا : كان السادات يتجه إلى الديمقراطية على طريقة أن الحاكم دائماً يجد شرعيته عندما يفعل ما لم يكن يفعله سلفه ، خصوصاً عندما يكون هذا السلف زعيماً شعبياً .

ثالثاً : كان حديث الحاكم عن الحرية يؤكد دائماً أن الحرية السائدة هى حرية الفئة السائدة فقط فى أن تفعل ما تشاء وليست حرية المجتمع كله ، أى حرية مجموعة مرتبطة بالحاكم والباقى مجرد استكمال دينكرى .

فى مارس ١٩٧٧ تم رفع الرقابة عن الكتب . وبسبب ما جرى فى ١٨ ، ١٩ يناير من ذلك العام ، تعاملات مع القرار باعتباره لا يزيد عن كونه مسكناً لى من أجل الاستهلاك الوقتى فقط . بدليل أن ممدوح سالم الذى أعلن فى مجلس الشعب قراره الذى وصف وقتها - كالعادة - بأنه قرار تاريخى ، كان - ممدوح سالم - قد أعد فى الوقت نفسه قرارات ليست للإعلان بغرض بدائل للرقابة أكثر خطورة من الرقابة السابقة .

وفى ظل الرقابة اللغاة كان المؤلف يذهب إليها ومعه النص الذى يريد نشره وهو مجرد مخطوطة ويعرضه على الرقابة ، فإن وافقت كان بها ، وإن رفضت فخارج مصر متسع للجميع . وقد حبان الله بوضع فريد ، فالذين يقرأون بالعربية أكثر من مائتى مليون نسمة . وبالتالي فإن كان النشر فى مصر ممنوعاً ، فالنشر خارجها ممكن ومتاح .

بعد قرار الحكومة ، أصبح الكل حراً فى أن يطبع ما يشاء . ولكن بعد الطبع يكون من حق جهات كثيرة أن تراجعهم . وقد يصل الأمر إلى المصادرة . مما جعل الطبع مغامرة غير محسوبة النتائج . وبشكل استثنائى نشأت مجموعة من الرقابات : رقابة للكتب الصادرة على أرض مصر ، ورقابة للكتب الواردة من الخارج ، ورقابة للكتب المصدرة إلى الخارج . لأن ما قد يسمح بنشره فى الداخل ، ربما يكون تصديره ضاراً قسماً مع نظرية « سمعة مصر » وحكاية « نشر الفضيل القلر على الآخرين » . بل إن البريد لا يسمح بإرسال كتاب ما لم تكن هناك موافقة على إرساله إلى الخارج . وفى بعض الحالات يطلب البريد موافقة الأزهر إن كان الكتاب دينياً ، ويبحث عن موافقة القوات المسلحة إن اشتم من بين صفحات الكتاب أمراً عسكرياً .

الغريب والمثير أن المجتمع كله فى ذلك الوقت ، كان يشهد التحول إلى التعددية السياسية . وكان قد تم فتحه بصورة لم تحدث من قبل أمام كافة البضائع القادمة من الخارج . حركة التاريخ تقول إن من يفتحون أبواب الأوطان للبضائع لا بد أن يخلقوها دون الفكر لأن أصحاب البضائع سمسارة بينا الذين يتعاملون مع الفكر صناعة ثقافة . والفرق بين الاثنين معروف .

في تلك الأيام منعت لي رواية . ورفض الناشرون نشر الأخرى ، ومنع لي فيلمان . وما زلت أذكر أن هذا لم يزعجني لأن المد الشعبي كان مذهلا وعظيما . كان يوفر حالة من الضمير العام وكان يخلق فكرة المجتمع الراقى ، وكان يقدم بديلا نفسيا لوقف السلطة .

كان يكفي أن يستوقفني في ميدان رمسيس أثناء سفري إلى قريتي شخص لا أعرفه . لكي يقول لي إنه ورزق بابتة فسماها « نورسته » على اسم ابنة الديش عرايس بطل (يحدث في مصر الآن) . ويمكن أن تحقيقا صحفيا خرج في ذلك الوقت من الأرض المحتلة أكد أن سجناء النضال الفلسطيني في سجون العدو الإسرائيلي يتبادلون الروايتين المصادرتين منسوختين بخط اليد ، كمنشورات سرية ، يتم تداولها في الزنازين . وقد جرى تحويل إحدى الروايتين إلى عرض مسرحي في دمشق . كان هناك دفعه الآخرين بموض أي مواقف أخرى .

أصل إلى الوقت الراهن .

ورغم إحساسي أن ثمة عقدا مكتوبا حول قضية الحرية ، هذا العقد يعطى من يكتب حرية أن يكتب ما يشاء مع عدم الاقتراب من دائرة المحرمات [الحكم . الجنس . الدين] ، وأن الحكام أحرار أن يفعلوا ما يشاءون أيضا وبالقدر نفسه ، إلا أن الحرية أصبحت مهددة ، ولأول مرة ، من قوى تقف في الشارع ، وليس من السلطة الحاكمة فقط .

منذ أن وجدت الرقابة ونحن نقول إن الرقابة ما هي إلا تعبير عن السلطة الحاكمة ، إلا في هذه الأيام . لدينا الرقابة الدينية الرسمية المثلثة في الأزهر الشريف وينفذها جميع البحوث الإسلامية . والمجمع يتعدى دوره الديني ، فيقول رأيه أحيانا في قيمة نص رواي من الناحية الفنية .

هناك رقابة الأمن التي تنبع من مفهوم مطاط عن استقرار المجتمع وتقدمه وازدهاره . والأمن يمكن أن يتحرك من تلقاء نفسه أو بناء على بلاغات الوشاة وما أكثرهم في أي واقع ثقافي . وهناك رقابة المؤسسة العسكرية على كل ما يتصل بقضايا الدفاع عن الوطن .

أخطر ما في الأمر نوعان من الرقابة . رقابة التطرف الديني الذي ألفت بعض قياداته مؤخرا أن الشعر حرام وكتابة القصة نوع من الشرك ، والرقابة التي يقوم بها بعض من يقولون عن أنفسهم بالمثقفين في عملية خلط أوراق واضحة . ففى معركة فيلمي « ناجى العلي » و « الزواج على الطريقة المصرية » ، استخدمت أمراض الشوفينية المصرية كمبرر من بعض المثقفين الذين طلبوا من الدولة التدخل من خلال الرقابة .

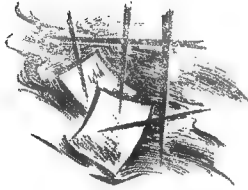
تداخل كل هذه الرقابات والتقلوها مع الرقيب النائم في أعماق كل كاتب منا بسبب المهود السابقة كتيل بإخضاع أي مقامرة فنية أو أي محاولة للخروج . وهذا لن يؤدي سوى إلى سيادة الكتابة التقليدية المستقرة التي تولد نتيجة لعملية توازنات ذهنية ، وهي عادة تولد ميتة .

في الأيام الأخيرة يشغلني مفهوم الحرية لدى المثقفين . إن هذا المفهوم يتحدد من خلال حرية الآخر نفسها وسلبه إياها . ربما كان السبب في هذا تضخم الإحساس بالذات ، مع أن العلوان على حريات الآخرين سيصل في النهاية إلى حرية الإنسان نفسها .

الحرية الحقيقية توفر جو الحوار . وما يجري الآن في أوساطنا هو منولوجات . الكل يتكلم منفردا . تراجعتم القدرة على الحوار ولم يعد لها وجود . وعندما يحاولك مثقف ما يكون هدفه أن تتخل عن قناعاتك وتنضم إليه . وهذه هي النتيجة . إن القدر المتاح من الحرية لا يؤدي إلى معارك ثقافية ناتجة عن احتكاك العقول . ولكن الحاصل بعض الحروب الصغيرة .

تزداد الرقابات في وقت يتراجع فيه دور المؤسسات . ولا وجود لنقابة تدافع عن الكتاب . وغياب المجتمع الثقافي الوافي ، وموت الضمير الجمعي للمثقفين . لأن الشعار المرفوع : أنا ومن بعدي الطوفان . إن المثقفين المصريين ناجحون بوصفهم أفراداً ولكنهم فشلوا بوصفهم جماعة .

لكني بعد كل هذا أسأل نفسي : ما قيمة الحرية في بلد يعاني من الأمية والبطون الخاوية ؟ أليست المأساة أننا نتحدث دائما عن حرية المثقف بدلا من حرية المجتمع كله ؟ مع أن الحرية كل لا يمكن أن يتجزأ ؟ فاتقن أن أحدد مفهوم الحرية . وهو أنني عندما أكتب لا أعيا بأى شيء ، أى شيء على الإطلاق .





● آفاق نقدية

قصيدة السجن من البيان إلى البلاغ

فريال جبوري غزول

بيتى وبين الجدار
أبصرة الزنزانة
ولى فروع النهار
نفاحة عريانة
ولى طريق النزار
رصاصه أو غياته

محمد عطفي مطر

الحق أن فكرة «السجن» عتيقة جداً ظهرت في تاريخ الإنسان قبل أن تظهر فكرة العقاب للإصلاح والوقاية الاجتماعية بآلاف السنين . فقد كان السجن في بداية الأمر مكاناً لاعتقال الأسرى أو المحكوم عليهم بالموت ، ثم أصبح مكاناً للتخلص من بعض المضطرب عليهم أو الواقفين في طريق ذوى السلطان^(١) .

هنا يصحح للحبس وجه رابع ووظيفة أخرى : الإزاحة / الحلف / القمع / وفى هذا المعتقل نجد سجناء الرأى والفسمير . وقد عانى أصحاب الأقلام والمفكرين من هذه السجون لأهم عبروا عن مواقفهم المخالفة للسلطة ومارسوا حرية القول والتعبير على مسار التاريخ الإنسانى ، وكان للشعراء والمبدعين بصوتهم المميز النصيب الأكبر من القمع السلطوى والنفى الإجبارى والسجن الترهيبى .

وقد قام الفيلسوف ميشيل فوكو بدراسة بعنوان : (التأديب والعقاب : نشوء السجن^(٢)) حلل فيها أنواع العقاب ومفهوم السجن ووظيفة الاعتقال في فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر متوصلاً إلى أن تاريخ «التأديب» مرتبط ارتباطاً

يقدم عباس محمود العقاد في كتابه (عالم السلود والقيود) قصة حبسه لمدة تسعة أشهر في سجن مصر العمومى ، وفيه يشير إشارة عابرة إلى الوجوه الثلاثة التى يتخلها الحبس : السجن والمدرسة والمستشفى^(٣) . وانطلاقاً من هذا يمكن أن تطرح وظيفة العزل باعتبارها عقاباً للذنب أو تعليماً للجاهل أو علاجاً للمريض . وهذه الصور الثلاث التى يتضمنها الحبس تعكس مواقف إيديولوجية وفلسفية متباينة . وهناك وجه آخر للحبس عانى منه العقاد وهو حيز عزل واستبعاد للرأى المخالف ، هؤلاء «الواقفين في طريق ذوى السلطان» كما يقول العقاد :

التشبيه ، أن الصور البلاغية تمثل اللفظيات ، واللوحات البلاغية تمثل تشابه هذه اللفظيات في جدارية ، وأما الرؤية البلاغية فهي أثر هذه الجدارية على المتلقى وقدرتها على تحريك وجدانه^(٩) .

(١) السجن قفصاً

يطالنا موتيف السجن في قصائد مطر المكتوبة في أواخر الخمسينيات ، حيث يقول ويكرر :

وعشت بقرى حسا وعشرينا
أسمر كوكبا في الغيم مسجونا^(١٠) .

هنا السجن صورة بلاغية . فالكوكب محاط بالغيم وفي وحدته وعزله شبه السجين . وفي هذا إسقاط ما في الأرض على السماء وما في الثقافة على الطبيعة ، وأنسة الجماد الذي أصبح مسجوناً بالسحاب الذي يحمله . وتبدو الاستعارة لأول وهلة توشية بدعمية تقوم بوظيفة تطوير النص . ولكن عند استبطانها نجد أنها تكسر حالة الشاعر في القصيدة . وقد لعب شكسبير على هلامية الغيمة في مسرحية (هاملت) وكيف يمكن إسقاط ما نشاء عليها ، فيقول هاملت في المشهد الثاني من الفصل الثالث غطائاً الحاجب ، إن الغيمة تأخذ شكل الجمل ، ثم يراجع نفسه فيقول بل شكل ابن عرس ، لا بل شكل الخوت ، ويوافقه الحاجب في كل مرة ، فما يرى في الغيمة يتوقف على زاوية النظر أو - إن صح التعبير - على حالة الناظر . وبناء على هذا نجد أن الغيمة التي تبدو مسجوناً تكسر ضيقاً عند الشاعر الشاب الذي يقترن في السياق بالكوكب السجين ، فهو يسمي إلى أن يكون له ضيقه :

أنا استرحه حسا وعشرينا
ليلمس كلى العنبرى يهيم ضياء^(١١)

وفي مقطع آخر من قصيدة بعنوان ومن أغاني الحواكير يقول مطر غطائاً الذات في قناع أيوب :

لم تزل تحمل في قلبك صوفية أطفال صفار
لم تزل تحمل خصب الأرض ، حلم الاضطراب
وصفاء الروح وألحاح المعابر المسجونة^(١٢)

وفي النقد العربي التراثي تأخذ الصورة الشعرية دلالة شكل المعنى أو هيئته وتنادراً ما تأخذ دلالة اللوحة^(١٣) . ومعاً للالتباس ولتعدد معاني كلمة الصورة واستخداماتها في النقد ، أود أن أوضح استعمالها في هذا البحث . هناك ثلاثة مستويات للصورة في الشعر ، أولها هي الصورة البلاغية أو المجازية التي تشكل من استخدام مجازي للفظ ما تخلف عند المتلقى صورة معنى ما ، كأن نقول : السلطة وحش . فهنا «وحش» توصل معنى الخطر الذي يهدد الإنسان ، وهذا الخطر يتخذ صورة الحيوان مجازاً . وهذه الاستخدامات البلاغية لخلق صور مجازية تعتمد على المشابهة والمطابقة الجزئية والكتانية وغير ذلك مما هو معروف من كتب البلاغة . وقد يستمر النص الأدبي بدونه تسمية الوحش ليصف هيئته أو أطرافه أو مآله . وبمجموع هذه الصفات والصور التفصيلية أو المجهرة لهذا الحيوان المجازي قد نجعل القاري يتوصل إلى أنه قول أو تين أو ذئب ، وذلك من خلال أوصاف وإحالات تخصص هذا الوحش ، فنذكر مثلاً أنه قول لأن النص يحدد أو يشير إلى اتخاذه هيئات مختلفة ؛ وأنه تين لأنه يزحف على الأرض ، أو أنه ذئب لأنه يعيش في الغلابة . وبمجموعة الصور البلاغية للمجهرة أو الجزئية تشكل لوحة ذهنية يمكن أن نطلق عليها اللوحة البلاغية تميزها عما هو الصورة الجزئية . وهذه اللوحة البلاغية بدورها تطلق مشاعر وتثير تداعيات مرجحة في سياق الثقافة والمرحلة التاريخية . ويمكن أن نطلق على هذه الصورة للشحنة الرمزية . فالقول مثلاً سيستدعي بالضرورة التراث الشفوي والفولكلوري ، والتين سيهجر صراع الخير والشر أو الله والشيطان ، والذئب سيستحضر أهوال الصحراء والوجود كما صورته لنا القصائد الجاهلية . وبتنظيم لهذا المستوى الثالث من الصورة البلاغية (المستوى الأول) واللوحات البلاغية (المستوى الثاني) ، يمكننا أن نطلق على الرؤية البلاغية . وترتبط الدلالات الرمزية للرؤية البلاغية بالتناص الأدبي أي بتحريك الصورة الذهنية أو اللوحة البلاغية للمعززون الأدبي والأسطوري في الثقافة ، كما أنها تكتسب شيئاً من معناها من خلال تميزها أو تقاطعها مع الخطاب للمعاصر السائد^(١٤) . فمثلاً صورة عاصفة في الصحراء في قصيدة جاهلية أمر ، وهي أمر آخر في قصيدة معاصرة لما في «عاصفة الصحراء» في الخطاب الإعلامي الراهن من دلالة محددة . ويمكن القول ، من باب

وجهه بدر بلون التمرة^(١٤) أما وجه الشاعر الذي يجاور السياب
فيتضح مصورة :

أنا هنا .. وجهي بلون الطمى والغلال

والليل صب في دمي جرد الحيل^(١٥)

ونسمع في القصيدة صوت طيف السياب قائلاً :

أنا هنا .. بشدن إلى الجدار حارس ضير

فلا لرى الشمس ولا أرى التحليل وهي

تسكب الغلال في مسارب الأصل

ولا أرى الحيل في مفارق الطرق

ولا أرى طيش الطيور في الأفق^(١٦)

وهنا يقول الشاعر على لسان السياب إن سجنانه يشده إلى
الحائط أى عنقه من الانطلاق ، وما يفقده هو الضوء والشجر
والحبالي الواعدات وحرية الطيور . والسياب - عند تصويره
بليلاً سجيناً محروماً من رؤية «طيش الطيور في الأفق» -
يستدعي ضمناً صورة القفص الذى يحجز حرية الطائر وعنقه
من التحليق . والتحليق في الشعر كثيراً ما يرتبط بالحيل كما
عند أحمد شوقي وحافظ إبراهيم^(١٧) ، ولكن في هذا السياق
يأخذ التحليق دلالة التحرر من القيود وبالتالي من العجز ليحقق
«حلم الأخضران» في «مواعيد الثمر» . فهذه الصياغات
مجموعة تشكل هماً جماعياً ، فالتطلع هنا إلى حياة أفضل وأكرم
للشعب الذى يغنى الشاعر آلامه وأحلامه المحاصرة والمؤجلة .
هنا تبدو السجون وكأنها أقباص عاقلة عن الحركة ، عن
التحليق ، عن التحقق ، وفيها نجد العصفافير والبلايل
والنجوم ، وهي كلها في سياق الديوان معادلات للشاعر .
والقفص هنا يحكم قبضته على الحالمين ، الميدين ، الشعراء
ويشكل عائقاً خارجياً يثقل خيالهم ويكبح فعاليتهم .

ويراد موتيف السجن مطر في القصائد التى كتبها في مطلع
الستينيات ، فنجده في قصيدة بعنوان «شظايا» كتبت في عامي
١٩٦٢-١٩٦٣ في ديوان (الجوع والقر) ، يشير إلى سجن
لا مصرى ، ذلك السجن الذى وصفه أدونيس (فيها بعد)
بالقسوة قائلاً :

وكما أن القلب العارى الملتصق للضياء يتراسل مع الكوكب
السجين ، فهو يتوازى ويكاد يتطابق مع القلب الذى يحمل
وأشواق العصفافير السجينة كما ترد في المقطع المستشهد به .
ويمكن ترجمة الصورة إلى أشواق التحليق ، أو الرغبة غير
المتحققة في الطيران . وكما أن الغيم يحجب ضياء الكوكب
فكذلك السجن يمنع العصفافير من ممارسة حقها في الطيران .
والعصفور السجين يستدعي القفص ، سواء في هذا المقطع أو
في قصيدة أخرى في هذا الديوان تحمل عنوان «رسالة إلى شاعر
سجين» مهداة إلى الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ومؤرخة
في عام ١٩٥٩ ؛ وكان السياب سجيناً - حقيقة لا مجازاً -
حينذاك . ومطلع القصيدة :

ماذا يقول بلبل حزين

ماذا يغنى في ضمير الليل شاعر سجين

زواره : حكاية النموع حين ظهرت ملاعب السنين

وصوت نغمة بشاطره الفرات تقرب الضياء والمطر .

وصورة الكروم وهي تحمل الثمر

وصورة المساء وهو يحمل الغلال والقر

وصورة النساء حيناً يرقدن وفداً للخنفسى

ماذا يقول حيناً يرى على الجدار قصة البير^(١٨)

فالفافية والصورة تطابق بين البلبل الحزين والشاعر
السجين ، ووصف الشاعر بالبلبل يشأز مع «العصفافير
السجينة» في المقطع السابق ، كما أنه يستدعي استعارة تقليدية
للشاعر باعتباره مغنياً كالبلبل ومحفلاً بخياله كالعصفور ، ولكن
الرهافة في المقطع تأتى من الإشارة المرافقة إلى أن الشاعر سجين
رأى وضمير والمتضمنة في «ماذا يغنى في ضمير الليل شاعر
سجين» . وهنا يتواصل مطر مع نسق التصويرى في «الكوكب
المسجون» و«شجرة (الضياء) الضمير ضد (الليل/الغيم) ، ليصبح
الشعر والشاعر متحدتين مع الضياء والضمير وفي المقابل الليل
والغيم والفيد والسجن .

وكما يسامر الشاعر في القصيدة الكوكب للمسجون ، فهو
يجاور الشاعر السجين ، منشأً تراسلاً وتواصلً بين الشاعر
والكوكب والعصفافير والبلبل - الشاعر . ويربط مطر السياب في
هذه القصيدة بوطنه العراق من خلال التوثيق الكنائسى ،
فالتخلة وشاطئ الفرات مؤشران عراقيان بالإضافة إلى أن

كنت - ما بين وبين العالم الربح - جسوراً وتقاطر
وردياً يجمع الأرض على ليلة حب وتخاصر

لكنك لم تعلق وأبقيت دمي في ظلمة السجن رهينة
أيها النهر الختون
أنا بين الرمع والحفاظ مصبوب مفيد
جائع منك إلى كسرة طمس وأرموة
ظاميء منك إلى وجهك إذ يَنْشُخُّ في قلبي جسارة
دعاً لقوى على الحطم الرهيب المتجدد
بافتتاح اليأس والأرض المقدسة
أو فرارى في ظلام السجن مسجوراً على
وجهي قناع من جنون^(٢٨)

ونجد في هذه القصيدة عموماً عن المجاز، التجويز العقل
الذي يرد في عبارة «كنت أتأذك إذا كنت سجيناً» ؛ فالسجن
هنا افتراض مبنى على إمكانية الحالة ؛ لا وجودها ، ويكون
الغرض على نوعين : أحدهما انتزاعي وهو إخراج ما هو موجود
في الشيء بالقوة إلى الفعل ، ولا يكون الواقع غائباً
للمفروض . وثانيها اختزاعي ، وهو اختراع ما ليس موجود
في الشيء أصلاً^(٢٩) ، وهنا يمكننا أن نقول إن الفرض انتزاعي
أو استباقي . وهو في ذاته يشير إلى ذهنية تهتم بالتركيب العقل
ولغة المنطق . وفي القصيدة المستشهد بها مقطع عتشد
بالمصطلح الفلسفي ومتضمن لبداً نقضى الدهوى الكامن في
الدهوى ، أو كما يعبر عنه الشاعر في نهائس لفظي مدتش :
«الأيس مدفون بقلب الليس» .

بعد ما أفركي وجه الوجود للصور

قلت إن لبت البارد يائي في وقود الصاحفة

قلت إن الأخرس الصامت يائي في الرياح الزاحفة

قلت إن الحق واحد

وجهه يسمع في الخلف ويأني في التقابل

قلت إن الأيس مدفون بقلب الليس ،

والنهر سيان في الظلمة^(٣٠)

ويستحضر مطر في هذه المرحلة شخصيات تراثية عانت من
سجن السلطة ويطش الحكام وتقضي الحصار عليها من أمثال
التي يوسف في قصيدة «حلم في زلزلة العزيز» المتضمنة في
مجموعة بعنوان (كتاب السجن والموارث)^(٣١) وكل من

يوسف بن يعقوب والحسن بن الميثم سجين رأي وضيمر ،
خرج سالماً من عنته ، واستطاع بحكمته التغلب على السلطة
الغاشمة . وبينما انتظر أيوب صابراً نعمة ربه ، كانت فطنة
الحسن بن الميثم في ارتدائه قناع الجنون وسراعة يوسف بن
يعقوب في تأويل الأحلام من أسباب الخلاص . بل ففي هذه
المرحلة نجد العقل - لا بمعنى العقلانية ، بل بمعنى التفسير
للمعتقل الذي يلتهم حلاً ، ومخرجاً - يلعب دوره المهم في
الرؤية البلاغية التي يقدمها مطر . واتحاد الأضداد في شعره في
هذه المرحلة لا يندك على اللعب ، بل بالعكس على محاولة
عقلية ، فالطريق المظلم المسدود الذي وجد المبدع نفسه
وشبهه فيه ، أصبح في خياله المتضائل - على الرغم من المفجعة -
والمستطلع أبداً مستقبلاً جميل ، نفقاً وطقس عبور إلى النضاء .
وإذا كان «الفرج» مفتاح المرحلة الأولى - ففي هذه المرحلة نجد
«العقل» مفتاحاً . وهنا مركز الرؤية الرمزية ليس نقلاً بسيطاً
من «انفرج» الكامنة في الذهن إلى «أفرج» الكامنة في الصورة .
الثقل هنا أكثر تعقيداً ، بل هي قسرة من «اعتقل» إلى
«تعقل» . فمع أن العقلين مشتقان من جذر واحد «عقل» ،
فهو أصل يجمع الأضداد ويمكن أن يؤدي إلى المعتقل أو إلى
العقل ، لأن «عقل» تعني «قيده» و«شان» ما بين قيود السجن
وقيود العقل . فالأولى تنجب الحرية الإبداعية والثانية تمنع
الخلط والفوضى . ويتضح من هذا التحليل أن المبدع يتنكر
الصور واللوحات والرؤى التي تمنح الناس أيقوناً يمتصمون به
من اليأس والخيال في عالم لا إنسان .

(٣) السجن مشهداً

كتب محمد عفيفي مطر عن اعتقاله في ١٩٩١ أربع قصائد
في السجن قلم فيها مشاهد من تجربته الحية ومن تجارب الغير ،
ومنهم من شاركوه السجن في معتقل طرة وآخرون من التراث
العربي والإنساني استحضروهم الشاعر رقة وسنداً - فيهم من
كابدوا السجن كسقراط ، وفيهم من فضح محاكم التفتيش مثل
جوياء ، وفيهم من كابد من أجل قضية ومبدأ مثل ابن رشد وابن
خلدون .

وتتميز هذه المرحلة بأنها حصيلية تجرية معاشة ، فالسجن هنا
لا يستمد صورته من جموح خيال أو تأمل فلسفي بل من واقع

من الغرب . وهو بهذا يربط السجن بنموذجه البدائي الذي ذكره العقاد عندما قال إن فكرة السجن ترجع إلى حيز أسرى الحرب ، كما استشهدنا به في مطلع البحث . وفي هذا السياق تصبح استغاثات السجين الموجهة إلى « فجر ضائع » ، مستدعية ليلاً طويلاً قد لا ينتهي ، فهو كالدهر . فيهد أن قدم لنا الشاعر في المرحلة الثانية من خلال صور مجازية عديدة لوحة تكشف عن تنق يؤدى إلى الانطلاق ، نجله في هذه المرحلة يقدم ليلاً لا آخر له ، ليس مطلباً فحسب بل إنه جمع سواد النكبات كلها عبر الدهور . وفي هذا المشهد القائم يترك الشاعر شعاعاً تتمسك به ، فالاستغاثات تتواصل مع دمع الله . وتنتهى القصيدة بمخاطبة الذات ومطالبتها بابتداع الحلم بعد موته ، والكشف عن طبيعة الإرهاب والخلق من الرميم :

فبهدى موتاً لحلمك وابعد حلماً لحوك
أيتها الجسد الصبور
« الحوف ألقى ما تخاف .. كم ظل 19 »
فأبداً مقام الكشف للهروب
وانزل من رملك ، وانكشف منك ،
اصطف الأفاق عما يدع الرخ الجسور (٣٣)

وفي « الرخ الجسور » أو العتقاء المتجلدة نجد طائراً خرافياً ورمزياً ينطلق في لوحة تختلف جذرياً عن اللبليل السجين . وتكرر في هذه القصيدة أربع صرات عبارة « اللبليل يبدأ » (بالإضافة إلى تواجدها في العنوان) ، في نبرة منذرة باللبليل وعلمة منه ، وفي الوقت نفسه مستعجلة ومهيأة له . من هذه الزاوية تستدعي اللوحة البلاغية رؤية ترتبط بالشهادة في دلالتها : الجهر بالحق ، والموت فداءً .

وفي قصيدة « الأخوة الخمسة » يقدم مطر ثلاثة مشاهد متعاقبة تمسح بشكل ميلودرامى بمحنة الأخوة المساجين . ففي المشهد الأول تتصرف المكان : بنى سوف ، والزمان : المغرب . ويصور الشاعر سكية هذا الإطار ويشحن القصيدة بجو إسلامي ، يبدأ تحليداً بالزمان الذى لا يوصف بالغروب بل بـ « أذان الغروب » مثيراً في الملتقى صورة المؤذن ونداءه :

هب شمالية من أمصيل الصبا ،
والسهب امتداد لمروحة العشب ،

لملوس وقمع محسوس . وقد كتب مطر تقريراً بعنوان « بلاغ إلى رأى العام » وصف فيه أشكال التعذيب التى تعرض لها ، ونجد في قصائده كثيراً من التفاصيل التى ذكرها في « البلاغ » ولكن مصاغة شعرياً . ويلخص في بلاغه وقائع توقيفه وتعليه ذكراً منها :

ربط العينين والأذنين برباط ضابط كثيف لا يرفع أبداً ولا يعدل وضعه مما ينتج عنه تجمع الصلبد وتحجره تحت الجفنين حتى يمتلئا بما يشبه أسنان الزجاج المهشم ، فتكون الحركة التلقائية للعينين والجفون المطبقة حركة شديدة الإيلام ، ويتورم لحم الأذنين ويلتصق بالראس التصاقاً قاسياً ، وتضغط عقدة الرباط على الجمجمة من الخلف ضغطةً ميتت الإحساس بجلد الرأس (٣٤)

وفي قصيدة بعنوان « هذا الليل يبدأ » يقول مطر في مطلعها :

دهر من الظلمات لم هى ليلة جمعت سواد
الكحل والقطران من رجع التراجع في الدهور !
هناك تحت عصابة عقلت وساعت في
عظام الرأس هتديها وأنت مجنل
— يا آخر الأسرى .. ولست بفتنق .. فيلاك
انصفت وسبق هولاء وترابها سياً —
وهذا الليل يبدأ .
تحت جنيتك البلاد تكومت كرتين من ملح الصلبد ،
الليل يبدأ (٣٥)

ولا نجد في هذه القصيدة ذكراً للسجن . ولكننا نجد فيها تفاصيل السجن وعذابه . والقصيدة تصور السجن باعتباره أسراً وسيئاً ، لا حبساً وتوقيفاً ، مما يوحى بمحنة مع غاشي أجنبي ، بالإضافة إلى أن كلمة « انصفت » تمحيل إلى « عاصفة » ، وفي سياق حرب الخليج وموقف مطر المعارض عليها ، لابد أن تمحيل بنورها إلى « عاصفة الصحراء » (٣٦) . وعبارة « فيلاك انصفت » تشير إلى أن الكارثة حلت بالوطن كله ، ويوازها في قصيدة أخرى له كتبها في السجن عبارة « الأرض تحت جيوش الروم تنجرف » ، مما يميز كون صور السجن بكل تفاصيلها توجه الإدانة إلى الجيوش الغازية القادمة

تصارعها ، وهذه الطقوس المقاتلة تنطوي على الاستحضار والاستدعاء ، والذاكرة هنا تعتمد على الكناية المقاتلة والمجاز المرسل . فالشاعر وهو في الخمسينيات من عمره يُعرض للبرد الذي يذكر زمهريره في « البلاغ » كالتالي :

. . خلع ملابسي والوقوف عارياً أمام تيارات هواء باردة
قارصة الوخز لفترة طويلة لم يتقلد منها إلا بداية الدخول
في حالة الإغواء^(٥٦)

ويوازي هذا الطقس من القصيدة مقطع يصف الوضع ثم يستحضر بالمقابل النار :

ست وخسون ارتبت عنها مهلهلة الثياب وصرصر
هبت لغشخت الضلوع ،
وهب موى الإخوة الصبيان بين
أبي ولبي يهرمون النار في
غضب المواقف والكواكين القديعة واصطبلت
كما اصط صوت المؤذن في جلد الفجر
وامتد الحرام الصوف^(٥٧)

وهكذا نرى كيف أن برد السجن يوكد في الذاكرة الشعرية دفء البيت ويسترجع الإخوة الذين ماتوا صبياناً ، وكان الخيال هنا يلعب دور الاستبدال . فكلمها قرص البرد السجن اتسع حرام الصوف في خياله وكلما عزل ازهدات سجة الآخرين ، من أقارب الدم وأقارب الفن .

وبروجل شنان من عصر النهضة الأوروبية ، كان مطر قد كتب عنه في مجلة « سنابل » مقالة تعبر عن إصغابه بحب الحياة المتمثل في رسومه^(٥٨) . أي أنه قام بترجمة (غير منشورة) لديوان شاعر أمريكي هو ووليم كارلوس ويلمز يحمل عنوان « صور من بروجل » (وهو عمل حاز الشاعر الأمريكي به على جائزة بوليتزر عام ١٩٦٣) . وتتميز لوحات بروجل بالحركة ، حركة الناس وهم يعملون ويعبرون ويأكلون ، ويستحضر الشاعر هذه الحركة الحرة وهو مقيد :

لغنى إلى « بروجل » الفروي متجمله ومطرة الحصاد
فركضت من قش إلى قش ،
وكان بروجل الأعمى يقوده جملة العميان

المقام الأول ، وليس قبلياً ، وإن كان تطرقه إلى دور « الترف المأبون » يضفي بعداً طبقياً على الصراع . ونحس بالاختلاف بين الرؤية الرمزية في موتيف السجن هنا وبينه في المرحلة الثانية حيث بدا حينذاك وكأنه منبثق من السلطة الحاكمة ، لا من القوة الغازية . وأما في المرحلة الأولى ، فالسجن ليس أكثر من صورة تقدم إحباطاً لحلم التحقق ، ولهذا تتخذ سمة التمريق عن الغناء والإضاءة والتخليق .

وفي قصيدة « طقوس متقابلة » يقدم مطر لوحة لمشهد السجن وأحواله ، حيث تتجاوز مراسيم التعذيب مع رسوم ذاكرة المذهب : بعض ذكرياته يرتبط بأمله وبعضها صور يستحضرها تيمناً وسنداً . وفيها صور الفنان بروجل الذي رسم مشاهد من حياة الفلاحين والقرى ، وهو هذا يتقاطع مع مطر الريفى الذى مارس الفساحة بجانب تدريس الفلسفة وكتابة الشعر ، وفيها أيضاً رسوم جويوا الذى صور شهداء محاكم التفتيش وكتائب الغزاة . وباستحضار الشاعر لملم الفن التشكيلى بتفاصيله يعمد عن عصب عينيه وعدم تمكنه من الرؤية . كما أن تعليقه وضربه يتحد مع إعدام الثوار في لوحات جويوا :

كان جلاذ يكذب حذائه جيوى على
ملقطقت ضلع
ولملمت الرصاصة فارغى جويوا ،
ارتميت وليس من وطن سوى هذا الرماد^(٥٩)

هنا تتداخل في الصورة تجرمة الشاعر بلوحة الرسام ، كما تختلط صورة الرجل المحكوم عليه بالإعدام بالفنان ، وكان الذى يرمى أرضاً هو جويوا المدافع عن حقوق الإنسان والمصور لحذر كرامة البشر ، في اللحظة التى يرمى فيها الشاعر تحت حذاء السجنان . ومن الجميل في هذه الصورة تقاطع البصرى مع السمعى ، فملقطقة الضلع تنم عن صوت انكسار العظم كما تنم لعلعة الرصاص عن صوت انطلاقه . وتوازي « ملقطقت ضلع » ولعلمة الرصاصة « مهد لانحاد الشاعر مع الرسام .

وعنوان القصيدة « طقوس متقابلة » يصور تجربة التعذيب وكأنها طقوس في مسرح درامى تقابلها طقوس أخرى

في نومي من المصنف اللبد والروحول

لوحت من هلع اللعول

وصرخت .. فليندوت يد الجلد نلحق وشد وثاق

حبي للشاكسين بالرؤيا ومكنون الذكر والمعاد^(١٠٠) .

واختلاف المقاتيح من « فرج » و « عقل » و « شهد » في هذه المراحل الثلاث له دلالاته . فالشاعر عندما يترجم الرغبة في الانفراج إلى صورة انتظار الإفراج ، أو عندما يقلب ممارسة الاعتقال إلى تعقل جلدى ، أو عندما يجمع بين الإسهاد والاستشهاد ، إنما يقدم لنا هواجس متباينة . ففي المرحلة الأولى نحس أن المسجون قفص يحبس قشة في المجتمع (الطليعة) ، وفي المرحلة الثانية يصبح السجن نفقاً يحتوى المجتمع بأكمله (الشعب) ، وفي المرحلة الثالثة يصير مشهداً في مسلسل تاريخي يستهدف الإنسانية (الحضارة) . ونجد التيرة في المرحلة الأولى حزينة ورومانسية ، وفي المرحلة الثانية غاضبة وفلسفية ، وفي المرحلة الثالثة مكابرة ومقارنة .

ونلمس أيضاً نقلة في تصوير محمد عفيفي مطر للسجن من رسمه لموتيف السجن بفرشاة عريضة إلى استخدامه لفرشاة رفيعة حيث يعكف على التفاصيل الدقيقة . وهذا يتطابق مع غياب تجربة السجن الشخصية من المرحلتين الأوليين ، وحضورها في المرحلة الثالثة . فكتابات مطر عن السجن قبل تجربته تميزت بطابع بيانى : تولفت صورة لتشير فكرة ؛ أما قصائده المكتوبة في ظل القضبان تنقلم نسيجا من تجربة لتشهد وتبلغ . والنقطة من البيان إلى البلاغ تتضح وتتلور في مقالين كتبهما مطر ، أولهما تقديم لديوان صديقه الشاعر الشاب وعمل يوسف قنديل^(١٠١) (١٩٥٠ - ١٩٧٥) ، والمكتوب في منتصف السبعينيات بعنوان (شرارة خاطفة على قوس الحياة والموت) ؛ والمقال الثانى كبه الشاعر في مطلع التسعينيات عن تجربة سجنه بعنوان « بلاغ إلى الرأي العام » وفي « المقدمة » نجد كل سمات « البيان » Manifesto الذى يمرض قضية معينة بحماسة وغنائية ، فيه تحمیل للحساسية الجديدة في الشعر وفيه إدانة للشللية في الحياة الثقافية المصرية التى تحجب المواهب الشابة . وأكثف في هذا السياق بالاستشهاد بالفقرة الاستهلاكية من « المقدمة » ومن « البلاغ » للاستدلال على تباین الاستراتيجية الأسلوبية . يقول مطر في مطلع « المقدمة » :

« طالع هو [على قنديل] من ساحة الفقراء ويبتهم وحوارهم العارية كأنه فلوس الفتح ، يتزعم مكانه بغطائه وثقوبه ، وفي كل يوم يفتح بشهوة الحياة وعشق

وأما جويآ (١٧٤٦ - ١٨٧٨) فهو الفنان الإسباني المعروف الذى أبرز في تصويره الساخر والنقذ والمهلل عيوب المجتمع وإرهاب السلطة وقطائع الحروب . وله مجموعة من الرسوم يشير إليها مطر بعنوان « النزوات والأمثال » ، وهى عبارة عن صور أمثولية ذات طابع الجبوري ، وأما النزوات caprichos فتقسم بالغرائبية والشطح الخيالى^(١٠٢) . وله لوحة مشهورة في متحف البرادو El Prado بعنوان « الثالث من مايو » El tres de Mayo الذى تم فيه إعدام مواطنين من مدريد على يد فرقة فرنسية غازية ؛ وفي اللوحة نرى ملامح القهر والألم على وجه المحكوم عليهم بالموت . ويحيل مطر تحديداً إلى هذه اللوحة ، وإلى لوحتين شهيرتين صور فيها جويآ ماريا تريزا دوقة ألبا ، مرة عارية ومرة مرتدية ثوباً ، في وضع واحد : وهى مستلقية على السرير . وهذا الاستدعاء يرتبط بطقوس التعمية والتعريض للبرد في السجن .

وكما أن بروجيل يمثل في صورة حب الحياة والانطلاق ، يصور جويآ بشاشة القتل والحبس ، فكلاهما متمم للآخر ويدعو إلى ضمان حرية الإنسان وحقوقه وكرامته ؛ واستحضار أعمالها الفنية في القصيدة يضيف إلى مشاهد قهر وتعذيب الشاعر لقطات معززة لرسالة القصيدة . فالرؤية الرمزية في هذه القصيدة تشير إلى أن الحقوق المهضومة وهدر الأدمية قضية تتجاوز المحلية لتأخذ بعداً عالمياً . وكما أن « جيوش الروم » مجاز للغرب الغازي ، فبروجيل وجويآ مجاز للجانب الإنسانى في حضارة الغرب .

واستراتيجية مطر في هذه القصيدة تنطوى على تقديم المشاهد وترك الإدانة للمتلقى . فنبرعها ليست خطافية أو تعليمية وإنما مبنية على أساس عرض المسكوت عنه والكشف عن المغيب . ويقوم الشاعر هنا ببلور رفع الستار وعرض اللوحات . ويفتح هذه المرحلة هو فعل « شهد » ، فالشاعر يشهدنا مسرح عمليات الاستشهاد ؛ فهو شاهد وشهيد .

- (٤٣) المرجع السابق ، ص ٩٦ .
 (٤٤) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٤٥) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٤٦) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٤٧) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٤٨) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٤٩) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٥٠) المرجع السابق ، ص ٩٨ .
 (٥١) محمد عفيفي مطر ، « طقوس متقابلة » (خطوط) ، سينشري أدب وت نقد .
 (٥٢) محمد عفيفي مطر ، « بلاغ إلى الرأي العام » ، ص ٨ .
 (٥٣) محمد عفيفي مطر ، « طقوس متقابلة » .
 (٥٤) محمد عفيفي مطر ، « بهجة الرؤى وشهوة الحياة » سبيل ١٦ (مارس ١٩٧١) ، ص ٢٦ - ٢٩ .
 (٥٥) محمد عفيفي مطر ، « طقوس متقابلة » . وفي هذه القصيدة يمزج الشاعر بين موضوع الصورة (العميان) والفنان الذي يصفه بالأعمى تجاوزاً ، كما يمزج بين جوياء ومواضيعه .
 (٥٦) راجع :
 Fred Licht, Goya: The Origins of the Modern Temper in Art (New York, NY: Harper and Row, 1979).
 (٥٧) محمد عفيفي مطر ، « تقديم » ، على يوسف قنديل ، كائنات على قنديل الطالعة (القاهرة دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦) ، ص ٤ .
 (٥٨) محمد عفيفي مطر ، « بلاغ » ، ص ٦ .
 (٥٩) محمد عفيفي مطر ، « بهجة الرؤى وشهوة الحياة » ، ص ٣٧ .

من سجن النساء :

روايات نساء العالم الثالث عن السجن

باربارا هارلو

ذراعها تستقبله . لن نجد من يحيا من أجلها خلال هذه السنوات الآتية ، وأنها ستعيش لنفسها^(١).

وتنقل قصيدة بالاش خان Balach Khan (لا أجد طريقة لقول ذلك بلطف) خبر مقتل الزوج بطريقة مختلفة ، إذ يعود الرسول الشاعر من ساحة معركة التحرير ، وهو يحمل خبر سقوط رفيق له في المعركة . وينادي وزجه قائلاً :

أختي ، لا يوجد عتلى أسلوب آخر
لأقول بلطف :
مات زوجك ، فقد أحوك
دمعاً جوع الحرية
والحب لهذه الأرض والأحجار .

ويشارك الشاعر المرأة أحرانها على وفاة من تحب : الزوج
والقذافي على السواء :

آه ، أيتها المرأة التي مزقتها
رحيل الكثيرين
إن إحلامك المحطمة كسطايا القمر المتلذذ
تلعنني^(٢)

عندما علمت السيدة مالارد ، بظلة رواية كيت شويان (قصة ساعة) ، بوفاة زوجها المفاجئة إثر كارثة من كوارث السكك الحديدية ، انتابها نوبة حادة من البكاء ، فاحتضنت أختها بشدة ، ثم انسحبت إلى حجرتها . ولم يكن ذلك تعبيراً عن حزنها - كما اعتقدت شقيقتها وزوج صديقتها - فقد أدخلت تردد بصوت متحشرج « حرة ، حرة ، حرة » . وفي تلك الفترة ، بين لحظة إبلاغها بمقتل زوجها واللحظة التي قضت فيها (بعد صفحتين) ، كانت تراه يدخل من الباب حياً ، لا يمي حادثة القطار التي يفترض أنها تسببت في مقتله . في تلك اللحظات عاشت السيدة مالارد ساعة من الحرية ، حلمت فيها ببزوغ شمس الاستقلال .

وليتوقف عند حقيقة ذلك الفرح المائل الذي تملكها . ويفضل إدراكها التميز أمكنها أن تستبعد أي احتمال تافه . لقد علمت أنه يمكن لها أن تواصل البكاء ، عندما رأت الأيدي الحانية الرقيقة يطويها الموت ، والوجه الذي لم يكس يومها بحبها جلدًا ، ومانيًا ، وميتًا ، لكننا رأيت ، خلف هذه اللحظة المريرة ، موكبا طويلا من السنين مقبلا نحوها ، مدت

وضعهن داخل مجموعة من العلاقات الاجتماعية التي تؤدي إلى إيديولوجية علمانية لا تركز على روابط الجنس والنوع والسلالة التي يمكن أن يشارك بها الرجال ولا تشارك بها كل النساء . إن هذا التحدي المزودج لهذه الكتابات هو ما تقسم هذه الورقة ببحثه .

إن القوى السياسية والاضغوط الاقتصادية تغير جذريا من بناء حياة النساء في مجتمعات العالم الثالث ، من حيث علاقاتهن بالرجال في محيط العائلة ، ووجودهن في النظام الاجتماعي الأوسع بالمثل . وكما تحصل المرأة البلوشية عينا اجتماعيا متزايدا بعد وفاة زوجها وأخيها وابنها ، فإن نساء الشعوب الأخرى المنخرطات في النضال من أجل التحرر القومي وحركات المقاومة يعدن تنظيم مسؤولياتهن السياسية ، إما بالتسليم بغياب الرجال أو بحمل السلاح إلى جانبهم . وبعد خروج مقاتلي منظمة التحرير الفلسطينية من بيروت في أعقاب الغزو الإسرائيلي للبنان عام ١٩٨٢ ، هل سيبال المثال ، فإن النساء الفلسطينيات أمهات وزوجات وبنات وأخوات قمن - كما فعلن من قبل - بمهام المراقبة وصيانة العديد من الخدمات الاجتماعية ، التي كانت تقدمها منظمات المقاومة (٣) . وبالمثل في غينيا بيساو ، اشتركت النساء في الكفاح المسلح الذي يقوده إميلكار كابرال - الذي اغتيل فيها بعد عمل يد أعضاء من حركته بالتعاون مع البرتغاليين - والذي توج في النهاية عام ١٩٧٤ بالتحمر من الإمبريالية البرتغالية والاستقلال القومي .

إن دور هؤلاء النساء مع ذلك ، على عكس نساء انجولا ، لم يكن الاشتراك في قتال فعال ، لكنه تطور بشكل أساسي في مجالات الخدمات والمساندة . هذا التمييز ، على حد قول قيادات الثورة ، لم يكن يرجع إلى النظام الأبوي (البطريكي) بقدر ما كان استجابة لظروف البلاد نفسها ، عدد السكان ، وطبيعة الأرض ، والمجانبات الأتنية طويلة المدى للنضال (٤) . إن الطرد الجماعي للسكان في جنوب أفريقيا ، بموجب القوانين المختلفة للفصل العنصري ، اقترانين العبور التي تقيد من حرية الحركة واختيار الوظيفة ، لم ينجح فقط في الفصل بين العائلات ، بل نجح بالمثل في تسييس النساء (٥) . وفي الرواية المحظورة (يوم من العمر) للكاتب السلغادوري مانليو إرجويوتا

هذان النصان - وأولها قصة قصيرة لكاتبة أمريكية من القرن التاسع عشر ، رفض أن ينشرها محرر مجلة Century (القرن) ، والأخرى قصيدة ألفها شاعر باكستان شاب أمضى عدة سنوات في منفاه بلندن ، بسبب اشتراكه في انتفاضة بلوشستان في سنوات ١٩٧٣ - ١٩٧٧ - يمثلان منظورين مختلفين للديناميكية الاجتماعية للعلاقة بين الذكر والأنثى ، حيث يلعب السياق التاريخي ، والأوضاع السياسية التي أنتجتها ، دورا حاسما في اختلاف منظور كل من النصين . لقد استقبلت قصص كيت شويان التي تتحدث عن تجربة نسائية لاكتشاف النفس على أنها تحدي الأعراف واللباقة في عالمها الجنوبي ، وهي التي لم تبدأ عملها كاتبة إلا بعد موت زوجها . ويروي بالاش خان قصة النضال الجماعي لشعب البلوش ضد أنظمة الحكم المتعاقبة لباكستان من أجل تقرير المصير والحكم الذاتي . ومن خلال مدين السياقين المختلفين نجد أن موت الزوج يفترض دلالة متناقضة ظاهريا . ففي الحالة الأولى لا نشعر بالموت والفقد الشخصي على أنه فقد مطلق ، ولكنه يفسر على أنه خلاص ونجور . وفي الحالة الثانية يعاد تفسير الفقد الشخصي بوصفه عملا جماعيا وهجومًا على نضال المقاومة نفسه .

إن التحرر عند السيدة مالارد هو شأن شخصي خاص . وهي يمكنها وأن تحيا لنفسها الآن . أما لدى شعب البلوش فلموت خسارة عادية ، والتعبير عن الحزن يتم بشكل شعبي . فقد مرق المرأة والأهل «رحيل الكثيرين» .

*

تمثل كتابات سجن النساء في العالم الثالث نمطا مضاعفا للتطورات النظرية الغربية ، سواء في النقد الأدبي أو الأدب النسائي .

إن ما يبدو بشكل عارض الخاصية المشتركة بينهما - وهي أن كلا منهما نتاج لنساء العالم الثالث حول تجربة السجن - يمكن أن يكون تأسيسا لنصف من أصناف الخطاب . فمن ناحية النوع تتحدى هذه الكتابات الأنواع والتصنيفات التقليدية ، وتخرج بين الأشكال القصصية والتسجيل الوثائقي . يضاف إلى ذلك أن كلا من التجربة الجمعية والتطور السياسي للنساء ينتج من

Manlio Argueta كان على (لوب) وابنتها الكبرى (ادولفيتا) مواصلة النضال السياسي بعد مقتل (خوسيه) زوج لوب على أيدي فرق الموت السلفادورية^(٣).

وقد أدت عوامل متعددة إلى إعادة تشكيل الدور التقليدي للمرأة والنظم العائلية. من هذه العوامل القمع السياسي والتصدى الشحى له، والاضغوط الاقتصادية، وأعباء العمالة الزائدة، بالإضافة إلى الهجرة من الريف إلى المدينة، وفشل حكومات ما بعد الاستعمار.

وكما فعلت (وانجا) في (تويجات الدم) الرواية الكينية عن الاستعمار الجديد لـ (نجوسى واليونسجى) Nagugi Wa Thiongo فإن النساء الأفريقيات يخرجن من الإطار العائلي كي يلتحقن بالقوات، في محاولة منهن للانخراط بنظام اجتماعى جديد^(٤). ويعد غياب الرجال، سواء عبر النضال، أو الموت، أو الهجرة، أو التخلي، أمرا حرجا بالنسبة لوضع النساء في كثير من البلدان النامية، إذ إن كافة أحلام السبحة (مالارد) حول الاستقلال، منظورها، وأفانها، كلها فشلت في أن تحوى الرؤية الواسعة الجمعية والشعبية للنضال الاجتماعى التى يمكنها غاطبة تصنيفات الجنس والنوع والطبقة، غاطبتها رغم كل شيء، من أجل إخضاع طابع مدغ على قصورها.

إن كتابات نساء بلدان العالم الثالث، التى تمثل النضال الاجتماعى والسياسى لهذه البلدان، تتحدى فرضيات مسبقة بعينها، تنتمى إلى النظرية النقدية الغربية، فضلا عن الأعراف الأدبية والإيديولوجية التى تنظم حركة هذه المقولات. وإن شعبية القصة القصيرة في العالم العربى وأمريكا اللاتينية، بوصفها شكلا أدبيا رئيسيا، ونوعا كما يقول (فرانك أوكونور) - يخص والمجموعة السكانية للمعمورة^(٥) أمر له دلالة، بوصفه إعادة تنظيم لتراتب الأشكال الأدبية التى اتخذت موضع الصدارة عن طريق مؤسسات النقد الأدبى الغربية. ويرى نقاد هذه المؤسسات بوجه عام أن الرواية والتطور النفسى لبطلها أو بطلتها الفردية - بين الأشكال القصصية - تحتل أعلى المراتب في الأنواع الأدبية. ومع ذلك فإنه حتى بالنسبة للرواية - كما أشار ماسامو ميوشى Masao Miyoshi فإنه بقدر هيمنة الظروف الجغرافية السياسية على

الدولة تكون هيمنة النزعة التقليدية على الثقافة، وينظر إلى تقاليد العالم الأول على أنها المعيار العام والمستقبل الخمى لكل ثقافة في العالم^(٦). ويؤكد ميوشى في مقال (خافعة الطبيعة: قراءة الرواية اليابانية في أمريكا) الخصوصية الثقافية والتاريخية لكل إنتاج أدبى، ويحذر القراء الأمريكين من خطر مايقومون به من عمليات «تدجين» domestication وتحميد Neutrazation في قراءة الأعمال الأدبية غير الغربية. ويرى أن الرواية اليابانية كما تتأثر بحكايات المونجارتى Monogatari ودراما «النسو» ذات الأسلوب الخاص ومهموها عن الشخصيات، تتأثر أيضا بالأشكال القصصية الأوربية. إن بناء الموضوع، شأن شأن أعراف الشكل، متضمن في معالجة كتاب القصة القصيرة في الثقافات والمناشئة، ومثل متطلبات الشخصية الرئيسية الجمعية في القصة القصيرة، فإن موضوع السيرة الذاتية يمثل تحديا مائلا للسلطة الرسمية وشرعيتها. وعلى الرغم من أن علمه الأنساب يرجعون هذا الشكل إلى اعترافات القديس أوجستين، فإن روجر روزنبلات Rogger Rosenblatt يزعم «أن كل السير الذاتية التى نكتسب أهمية في أدب السود في الولايات المتحدة، هى سير ذاتية للأقلية، فالأعمال القصصية والسير الذاتية للأقلية تنتمي إلى هذا التصنيف، ليس بسبب الأعداد النسبية، ولكن بسبب وجود واقع خاص قمته الأغلبية للأقلية، حيث يحاول كل فرد من الأقلية الوصول إلى فهم نفسه وفهم الواقع المتروض عليه^(٧). إن الدور الذى تلعبه السيرة الذاتية في أدب السود، نجد موازيا له في الكتابات النسائية. وفي كلا الحالتين فإن وجود السيرة الذاتية نفسها، واستمرارها الملح، يجذان امتدادا لها في ظروف تاريخية وإيديولوجية أشبه بتلك التى تدهم الاقتراح الذى قدمه (مايكل سيرفكلر) في ما كتبه عن «هابة السيرة الذاتية»، حيث يرى إنه لا يمكن استمرار السيرة الذاتية إلا داخل حدود كتابة تتلاشى فيها مفاهيم الموضوع والذات وشخصية الكاتب في فعل إنتاج النص^(٨). وفي مذكرات المعتقلين السياسيين في العالم الثالث، يرتبط تحدى الأعراف الأدبية للسيرة الذاتية برفض روابط البنية التى تعتمد بشكل مطلق على النوع والجنس والعرق. ويتبنى (هـ) بروس فرانكلين في دراسته لأدب السجناء، خصوصا السود في سجون الولايات المتحدة، إلى أن:

الكتابة ، لو نظرنا إليها في مجموعها ، عن انبثاق كيان أدبي جديد من الأوضاع المعاصرة للمقع السياسي والاجتماعي في العالم الثالث . وعندما نضع هذا الكيان في سياق تاريخي بعينه ، نجد أنه يستمر في تطوره بالقدرة الذي تستمر به ظروف القمع العام . ولكن ساقوم بالتركيز ، في هذا المقال ، على سبعة أمثلة فحسب ، يجمع كل منها - بطرائق مختلفة ، وتجريبية أحيانا - بين القضايا الشكلية للأعراف الأدبية والحاجة الملحة إلى التوثيق والتسجيل . هذه النصوص ، التي تشمل القصة القصيرة والرواية والسيرة الذاتية والمذكرات و(الشهادات) ، تعد متكاملة في جمعها للفصول الخاصة التي وصفها جياتري تشاكرافورت سيبك Gayatri Chakravorti Spivak - في نقلها لتحليل النفس لكتابات العالم الثالث - بأنها «سير نفسية تحليلية اجتماعية تؤسس تأثير نساء العالم الثالث»^(١٩) . والنصوص الرئيسية التي سوف أتناولها في هذا المقال هي : قصة قصيرة لبيسي هيد Bessi Head بعنوان (جامع الكتون) ، وشهادة نوال السعداوي الروائية بعنوان (امرأة عند نقطة الصفر) التي أتيبتها بكتاب (مذكراتي في سجن النساء) ، ويوميات السجن لأخطار بالوش Akhtar Baluch (أيتها الأخت هل لازلت هنا ؟) ، والسيرة الذاتية (دعي أتكلم) لباريوس دي شوننجارا Domitila Barrios de Chungara وذكرات السجن لروث فيرست Ruth First (١١٧ يوما) ، ولرموندا هـ . طويل Raymonda H. Tawil (يبي وسجني) : هذه النصوص بدأت في الظهور بمجموعات أدبية وشهادات عادية تتضمن تحديا لحيال السلطة وأجهزة الدولة^(٢٠) ، وهي ليست مبنية على قضايا الجنس أو النوع أو العرق أو الطبقة ، إنها تحدد إمكانات الأشكال المدنية الجديدة للتنظيم الاجتماعي .

إن مسألة دلالة الأصناف وليس النوع - كالجنس ، والعرق ، والديانة ، والطبقة - في تحديد مقولات التضامن . العللي والنضال الجمعي ، تبدو مثيرة للجدل والخلاف المعاصر داخل الحركة النسائية في الغرب . وألوية الجنس - بوصفها مقولة تحليلية - قد تم إعادة صياغتها من أكثر من منظور ، كما تؤكد جوان كيل جاندول بقولها : «في البحث عن إضافة النساء إلى رصيد المعرفة التاريخية ، فإن تاريخ النساء قد أسيا النظرية

والناس الذين صاروا أدياء بسبب سجنهم يملكون في كتاباتهم إلى أسلوب السيرة الذاتية . ويرجع السبب في ذلك إلى أن تجربتهم الشخصية تمدهم برسالة أساسية ودافع يسعون إلى توصيلها ، وبالرغم من سيادة السيرة الذاتية فلها نادرا ما تكون عرضا للنبيغ الفردي . وإذا تعلل المعايير الأدبية السائدة من شأن ما هو استثنائي أو حتى فريد ، مع الأصالة ، بوصفها المعيار الأساسي ، فإن معظم كتابة السير الذاتية من السجن تحاول أن تظهر للقراء أن تجربة المؤلف الذاتية ليست فريدة أو حتى استثنائية»^(٢١) .

ويمكن قول الشيء نفسه عن الكتاب الذين سجنوا بسبب أنهم يكتبون . وبالطريقة التي يتم بها تدعيم مؤسسات القوة - سواء نبعت من داخل المجتمع أو النظام السياسي أو تم فرضها نتيجة لهيمنة أو سيطرة ممارسات خارجية - بواسطة مطالب المجموعات المناوئة الباحثة عن متخذ لها إلى التاريخ ، حيث القوة والموارد ، فإن الأمر نفسه يقع في الصيغ القصصية والسلطة النصية التي يتم تحويلها بواسطة تمجيد هذه المطالب تاريخيا وأديا . إن المرأة الباكستانية ، مثلها مثل الفلسطينية ، ونساء السود والبيض في جنوب أفريقيا ، والنساء البوليفيات أو المصريات اللاتي فقدن أزواجهن ، بسبب الموت ، أو السجن ، أو الهجرة ، أو الانضمام إلى حركات المقاومة ، أو اللاتي ربما لم يتزوجن ، واللاتي يكتبن سيرتهن الذاتية ، مثل (كيث شويان) كلهن قد دخلن معتركا جديدا ، ومع ذلك فإن الكثير من سيرهن الذاتية تم كتابته من خلال تجربة السجن .

وبالنسبة لنساء العالم الثالث ، فإن الاعتقال بواسطة دول تسلطية وأنظمة قمعية ، تعيش النساء في ظلالها، إنما هو أمر يمكن فعلا بوصفه نتيجة لنضال النساء العام والخاص . وإن قضاياهن التاريخية ، التي غالبا ما يتم طمس مظهرها عن طريق حكومتين ، يتم إدراج وثائقها بعمق من منظمات حقوق الإنسان ، كمنظمة العفو الدولية^(٢٢) . لكن للنساء أنفسهن بيانات ، وروايات وسير ذاتية لتجربة السجن . إن طوافهن الذاتي ، عبر الصراع مع الاستجواب والاعتقال والتمذيب البدني في حالات كثيرة ، يتم تسجيله في الكتابة القصصية بوصفه جزءاً من سجل تاريخي ومشروع جمعي . وتبين هذه

وأخيراً ، تلح جلوريا جوزيف ، المناهضة السوداء من الهند الجنوبية ، على أن «الحديث عن النساء ، كل النساء ، بشكل تصنيفي ، يعنى تحليل تفوق الأبيض وتفوق المرأة البيضاء» ، وتحتمل نقدها للحركة النسائية والماركسية التقليدية على السواء ، بتبنى قضية « أن الصراع ضد التفوق الأبيض وسيطرة الرجل يرتبط ارتباطاً مباشراً بالنضال العائلي من أجل التحرر القومي . فالنضال الدائم لا بد أن ينتشر على المستوى الدولي كله» (٣٠) .

إن الوعي بضرورة المجتمع المدني Secularism هو ما يميز كتابات نساء مثل دوميتيلا باريوس دي تشونجارا ، ونوال السعداوي ، وروث فيرست ، وروندا طويل ، واشتراكيهن في تعميق هذا الوعي ، على الرغم من خصوصية اهتمامهن الراجعة إلى الظروف المادية المتفردة لحياتهن والأشكال المختلفة للاضطرار في مجتمعاتهن . ويتجسد هذا الوعي في تحديد مفاهيم الأنساب السلطوية التي لا تفارق رابطة البنية . ورغم أن الشرعية ، حسب إدوارد سعيد ، التي قدم هذا التمييز في بحثه (العالم والنص والناقد) يمكن تحويلها من «البنوة إلى الانتساب» ، فإنه يمكن للناقد بالمثل ، فيا يذهب إدوارد سعيد ، أن « يميز بين البنية الفطرية والانتساب الاجتماعي ، ويظهر الكيفية التي يعيد بها الانتساب إنتاج البنية في بعض الأحيان ، وصنع أشكاله الخاصة في أحيان أخرى » (٣١) . هذا البديل الأخير الذي يرتبط بـ «الوعي النقدي المدني» هو الذي يميز كتابه هؤلاء النساء وجهودهن في تطوير أسس جديدة من الانتساب ، عبر النضال السياسي والشهادة الفردية والجماعية . ويتعرض القصص القصيرة ، التي كتبها بيبي هيد في مجموعتها (جامع الكوز) ، لموقف المرأة في بوتسوانا ، البلد الذي نفتت إليه من جنوب أفريقيا . وتندر القصة التي تحمل المجموعة اسمها حول حكاية ديكيلدي موكوي ، وهي امرأة قتلت زوجها بطعنه حتى الموت . وكان هذا الزوج قد هجر أسرته لسنوات ، لكنه ظل في مناسبات عديدة يطالب زوجته - التي تعيش مستقلة بعد هجره لها - بحقوقه الزوجية . وتشبه موكوي « حسنة بنت محمود » ، إحدى بطلات رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) (٣٢) ، التي جرت أحداثها في قرية سودانية ، حيث قامت حسنة بإخضاع زوجها

من جديد ؛ بأن أحدث هزة للصياغات المفهومية للدراسة التاريخية ، والأكثر أهمية «أن هذا قد تم إنجازه بخلق ثلاث إشكاليات للاهتمامات الأساسية للفكر التاريخي :

١ - التحقيب Periodization

٢ - وتصنيفات التحليل الاجتماعي .

٣ - نظريات التغيير الاجتماعي» (٣٣) . ومن جهة أخرى ، فقد اتبعت الحركة النسائية والنظرية النسائية بالعالمية ، ونقص الوعي التاريخي ، ورفض اعتبار خصوصية الأحوال المادية التي تؤثر على نضال النساء في مختلف المجتمعات والتقاليد الثقافية .

إن «شكّلة» Problemization التصنيف الجنسي ، عبر تقديم أسئلة حول القمع الجنسي ، لانتزاع يصاد تركيبتها وتعقيدها ، ومثال ذلك الحركات النسائية المدحورة ، التي أرغمت منظري الحركة النسائية على إعادة اعتبار دور الطبقة في التمييز بين النساء اللائي فرض التمييز عليهن (٣٤) . ولهذا ، فقد داخل الرب قلب دوميتيلا باريوس دي تشونجارا قائلة لجنة ربات البيوت للنضال مع العمال البوليفيين عندما اكتشفت أن الحركات النسائية التي حضرت للملتقى النسائي العالمي الثلاثي ، المنعقد تحت رعاية الأمم المتحدة في مكسيكو سيتي ، كان اهتمامها بالمشاركة الأخوية أكثر من اهتمامها بدعم كفاح عاملات المنالج ، الأمر الذي يشغل اهتمام باريوس دي تشونجارا باعتبارها إحدى المشاركات فيه ، وكتبت تقول : «إن مهمتنا الرئيسية ليست في القتال ضد رفقتنا ، لكنها في القتال معهن لاستبدال النظام الذي نميشه بنظام آخر» (٣٥) . وبالمثل ، وجدت النساء الإيرانيات أنه من الضروري التمييز بين أولويات مهلهن في الثورة الإيرانية بين مهام المرأة الغربية . وكما قالت إحدى مداهن ، فإن الرجال في الغرب «يثبون الفروقة بين النساء ، ولذلك تحفلت الحركة النسائية تلك القضية ساحة لنضالها ، وقضية يمكن أن تزيد من تأخّر النساء وتضامنهن» . لكن هذا المفهوم غير موجود في الواقع الإيراني ، فكل مجموعات النساء تمثل الإمكانية الوحيدة في إيران ، «حيث الحاجة إلى تجميع الجنسين تشغل الكفاح النسائي وتعد أكثر ملاحه بروزاً» (٣٦) .

لاجئة ، عام ١٩٦٤ ، وظلت فيها إلى أن حصلت على الجنسية البوتسوانية عام ١٩٧٩ . ولا تقتصر أعمال هيد على المجلد الخاص بالقصص القصيرة ، فهناك ثلاث روايات ، فضلاً عن عملها الجديد (سيروو قرية الريح والمطر) ، الذي يدور حول التاريخ الاجتماعي للمجتمع الأفريقي من خلال مقابلات أجرتها هيد مع سكان القرية^(٢٥) . ومشروع هذا العمل الأخير من التسجيل متضمن في قصصها المبكرة ، حيث كل الأفعال الفردية موضوعة في سياقها التاريخي . ولذلك ، فإن زوج موكوي في (جامع الكنوز) يتم تقديمه بشكل تحليل (عبر ثلاث مراحل زمنية ؛ قبل الغزو الاستعماري لأفريقيا ، وخلال مرحلة الاستقلال الأفريقي ، وأخيراً في مرحلة الاستقلال الأفريقي . (إن «الرجل» الذي اتهمته الكتابة بأنه «المسؤول عن حياة العائلة»^(٢٦)) هو زوج موكوي الذي يمكننا اعتبار مقتله الحدث التاريخي الذي يعد تحدياً للتاريخ الأفريقي نفسه .

ورغم أن كتابات السجين لنساء العالم الثالث لا تمثل ، بالضرورة ، إلى المعايير والمواضعات العرقية للنوع الإنساني ، التي صاغها العرف الأدبي أو النقدي في الغرب ، فهي تتراوح بين القصة القصيرة ، وشهادة الذاتية أو الوثائقية التي تطيح بالتمييز التصنيفي بين القصة والواقع - رغم ذلك فإن هذه الكتابات تقدم مقاييس بديلة لتصرف الأعراف الأدبية وصياغتها . وقد زعم الكاتب الكيني نجويجي واثونجو في مقاله (الأدب في المدارس) أن «هناك نزعيتين جماليتين متعارضتين في الأدب ، جمالية القمع والاستغلال والاستسلام للإمبريالية ، وجمالية الانفصال الإنساني من أجل التحرر الشامل»^(٢٧) . ولذلك ، فإن المعايير الرسمية ، سواء كانت أدبية أو نصية ، لا تخلو من مجموعة متوازنة من ألوان التفرقة المفروضة على السجناء من خلال نظام السجن نفسه . ومن أهم هذه الألوان المتعلقة بتصنيف السجناء تلك التي يتيحها نظام الدولة القضائي ، وممارستها سلطات السجن بين السجناء الماديين والمعتقلين السياسيين ، أي بين هؤلاء الذين سجنوا بسبب جرائم جنائية ، وأولئك المحتجزين بسبب أنشطتهم السياسية ، تلك الأنشطة التي تتضمن فعل الكتابة نفسه .

لقد كان ومن المحظور الحديث إلى السياسيين في سجن القناطر بمصر ، حيث اعتقلت نوال السعداوي عام ١٩٨١

المسنودة الرئيس وقتله ، والانتحار بعد ذلك . فموكوي تتحدى النظام الاجتماعي لمجتمعها الذي حدد للنساء وضعاً تابعاً تحت إمرة شركائهن من الرجال .

لقد حددت التقاليد دور النساء في بوتسوانا ، وصرحت عليهن قبول العمل المظني الطويل ، والحرمان الجسدي وقت الحاجة ، والخضوع ، والطاعة السلبية في علاقاتهن الزوجية ، وأخيراً وضع مهام العائلة والمجتمع فوق المهوم الخاصة^(٢٨) . وقتل ديكيدكي موكوي زوجها يمسد معارضتها لهذا الدور ، كما أن هجوم حسنة بنت عمود على النظام الاجتماعي ، رغم ماله من عواقب فعلية ، يتم تصويره وتنفيذه - كتحرر السيدة مالارد الوهمي - على أنه انتقام خاص من المجتمع . وبالمثل ، فإن قتل موكوي زوجها إما هو أمر يتبع من قرار خاص بمبادرتها هي ، إذا نظرنا إليه في سياقها الاجتماعي . ففي نص يسي هيد عن الجرم والقصص التي تبعه نجد أن الاحتمالات الجماعية للفعل الفردي يتم تفصيلها . وتبدأ القصة التي تنهى بالاضغاث الوحشي للرجل بوصول موكوي إلى السجن حيث حكم عليها بالسجن المؤبد . وعند دخولها وبعد تسجيلها في ملفات السجن ، يجري سؤالها بمعرفة حارسة السجن : « إذن ، أنت قتلت زوجك ، أليس كذلك ؟ ستعطين بصيغة طيبة ، نحن لدينا أربع نساء أخريات بالتهمة نفسها . لقد أصبحت موضة هذه الأيام»^(٢٩) . وتقابل موكوي وفياتات السجن ، ويتركن في سرد حياتهن وجرائهن ، وبهذا تبدأ حكايتها مع القصص منذ قتل زوجها ، مع إمكانيات خلق حياة اجتماعية حتى داخل السجن . وتعيد هيد صياغة جرائم بطلاتها بمصطلحات سياسية ، تقترح أسلوب إعادة التنظيم البنائي والبنوي - على أساس الرباط لا العبودية - للعلاقات النسائية التي يحتمها الانشقاق على النظام الاجتماعي التقليدي .

ولقد ولدت يسي هيد في جنوب أفريقيا عام ١٩٣٧ لأبوين غنطيين ، إذ وضعت أمها البيضاء مولودتها داخل مصنع عقل احتجزت فيه بسبب علاقتها الجنسية مع رجل أمود . وبعد أن أمضت دراستها في مدرسة من مدارس التبشير ، وأتمت تدريبها لتصبح مدرسة ، وصلت (كاتبة المستقبل) إلى بوتسوانا ،

بواسطة نظام السادات . ومع ذلك ، ففى جزيرة روين - السجن الشهير بجنوب أفريقيا - استهمل ضباط السجن ممارساتهم التأديبية بمحاولة استخدام السجناء العالدين فى بث الفرقة بين صفوف المعتقلين السياسيين . ويصف أندروس نايدو Indres Naidoo الهندى الجنوب أفرى الذى أمضى عشر سنوات فى السجن ، بسبب ما يدعى بالأنشطة التخريبية ضد حكومة التمييز العنصرى ، بوصفه عضواً فى المؤتمر الوطنى الأفرى ، يصف فى مذكراته (جزيرة روين) النصر الذى حققه السجناء السياسيون ضد هذه الألعاب الانقسامية لهذا الفرع من السلطة ، إذ ينتهى الأمر بالساجين العالدين إلى الانتفاع بالبرامج السياسية لرفاقهم من المعتقلين السياسيين^(٢٨) . وبالمثل ، شكلت السجناء العالدين فى سجن القناطر تحالف - وإن بدا غامضاً - مع المعتقلات السياسيات ، حتى إنهن فى بعض الأوقات كن يلجئن دور الوسيطات فى توصيل الرسائل والاتصال بالعالم الخارجى . فالفصل بين السجناء العالدين ورفيقنهن من المعتقلات السياسيات لا يعدو كونه محاولة عزل السياق الإيديولوجى عن نتائج .

ولقد استطاعت الكاتبة ييسى هيد تفسير فردية المرأة على أساس من دلالتها السياسية ، وذلك من خلال المسافة الإبداعية بينها وبين بطلها روايتها ديكيلىدى موكوى ، وهى الدلالة التى نجد صدى لها فى رواية نوال السعداوى (امرأة عند نقطة الصفر) ، وكذلك فى قصة إيتيل عدنان (ست مارى روز) Sitt Marie Rose التى تسمى «رواية» لكنها تحكى عن الاختطاف والقتل الحقيقين ، خلال الحرب اللبنانية ، لامرأة مسيحية لبنانية ، رمتها إحدى الميليشيات المسيحية بنهمة الحياة الدينية والطائفية ، بسبب مساندتها للفلسطينيين فى معسكرات اللاجئين ببيروت . وتبرز (امرأة عند نقطة الصفر) بين متطلبات القصص والشكل الروائى من جهة والحاجات التاريخية والاجتماعية للمسيرة من جهة أخرى . وهى تحكى قصة «فردوس» العاهرة السابقة والسجينة التى تنتظر تنفيذ الحكم بإعدامها فى سجن القناطر ، لأنها قتلت قوفاً غنياً من ذوى النفوذ . وتبرز القصة من داخل إطار لقاء الكاتبة بالسجينة . وهى قصة فلاحه مصرية ضحية للتقاليد الجامدة

والمهيبة لبلادها التى عانت من نهب الحكم الفاسد الذى خلف مرحلة الاستعمار ، والتى تمثل فى المجتمع المصرى تحت حكم السادات . وتقول فردوس ، بطله القصة ، شيئاً ما يشبه ما فعلته هيلين عمة ماريا فى السيرة الذاتية للمناضلة الأمريكية أجنس سميديل Agnes Smedly (ابنة الأرض)^(٢٩) ، إذ تفضل فردوس حيلة العهر على الزواج ؛ لأن العهر يمكنها من أن تصبح مستقلة تعتمد على دخلها ، وتظل حرة فى اختيار من تقيم علاقة معه من الرجال . وهى لا تستجيب للتهديد بمقاضاة ذلك الاستقلال بالقتل داخل السجن . وعلى الرغم من التشجيع المتعاطف من حارسه السجن وطبيبته ، تظل فردوس على عتاقها وافضة أن تستقبل زواراً ، أو أن تقدم التماساً لرئاسة الجمهورية لتأجيل تنفيذ حكم الإعدام . وهى توافق أخيراً على الالتقاء بنوال السعداوى ، لتحكى لها قصتها ، وهى موالفة ذات مغزى ، إذ تتيح - على التقىض من رفضها السابق - لفعلها الفردى أن يجعل من تحديها ومقاومتها جزءاً وثائقياً من المعارضة الاجتماعية للأنظمة السياسية السلطوية وكذلك للتراتب الأبوى فى المجتمع المصرى . إن قتل العاهرة الفلاحه لقوادها الغنى ينضم إلى عمل الكاتبة والطبيبة على أنه جزء من نضال جمعى . وتنتهى حكاية فردوس الشخصية بإعدامها عام ١٩٧٤ ، لكن قصة حياتها تصبح جزءاً من سجل تاريخى .

نوال السعداوى قائلة للحركة النسائية المصرية ، ومتحدثة باسم اليسار ، وطبيبة وكاتبة ، قابلت فردوس عام ١٩٧٣ ، عندما بدأت بحثها العلمى حول المرض العقلى عند المصريات . وكانت اللحظة مناسبة مباشرة للعمل الحسن الحظ ، فهى تقول فى مقدمة روايتها : وفى نهاية عام ١٩٧٢ أبعدت وزير الصحة عن عمل بوصفى مديرة للتعليم الصحى ، ورئيسة تحرير مجلة (الصحة) . وقد كان ذلك عقاباً على الطريق الذى اخترته بوصفى كاتبة مدافعة عن الحركة النسائية ، وروائية لا ترضى السلطة عن آرائها^(٣٠) . ويزداد العقاب على هذا الطريق تطرفاً ، وتزداد الصلة بفردوس وثقفاً على أرض أخرى غير الكتابة ؛ إذ بعد مضى ثمان سنوات ، أتى فى سبتمبر عام ١٩٨١ ، تصبح نوال السعداوى نفسها نزيلة لسجن القناطر بوصفها معتقلة سياسية ، ليس بسبب جرعة

لأشكال الشقاق نفسها التي قسمت حياة المصريين خارج السجن ، ونتيجة فشل النساء في أن يدركن (داخل الفروق السياسية والدينية والمدنية التي تميز بينهن) قضيتن المشتركة بلغة التضاد مع الأجهزة القمعية للدولة . وفي اليوم التالي لإطلاق سراحها تنوب إلى أحضان عائلتها في ٢٥ نوفمبر ١٩٨١ .

عادت نوال السعداوى إلى سجن القناطر عملة بأربعة من الأغلبية والرسائل من العالم الخارجي إلى النساء اللاتي مازلن رهن الاعتقال ، وبقي باب شقتها ، الذي حطمت أيدى رجال مباحث السادات - حتى بعد إطلاق سراحها - متفجراً قليلاً . وتقودها ذكريات السجن - التي تكتمل بعودتها إليه ، وكذلك عملها لتأمين إطلاق سراح باقي المعتقلات ، بالحماة نفسها التي اتبعتها مع فردوس ، على نحو ما حدث في قصة بيسي هيد (جامع الكونز) - إلى إعادة تقييم علمانية لبناء الاجتماعي القمعي . لقد كانت اتهامات والتحريض على الفتنة الطائفية التي ثقت المجتمع المصري في الأيام الأخيرة لنظام السادات لا تختلف عن تمهيدات النوع من حيث نزوعها العرقي في كل حالة ، بما تؤديه من دور في تجويز النظام الاجتماعي والسياسي الأكبر .

واستيع المزج بين نوعيات السجينات العاديات والمعتلات السياسيات نشوء علاقة متبادلة ومشتركة بين الكاتب والشخصية ، فقد انهارت المسافة الفاصلة بين الموضوعين ، تلك التي بقيت في قصة بيسي هيد عن ديكيلدي موكوي ، أو حتى في تاريخ حياة فردوس لنوال السعداوى ، وذلك عندما أضحت الكتابة جريمة ضد الدولة يعاقب عليها القانون ، وتؤدي إلى السجن . إن الكتابة ، من جهة ، لا تميز صاحبها عن بقية النساء في المجتمع ، لكنها تربطها بهن في معارضتهن النسبية للحملات الانتقامية التي تقودها أجهزة السلطة . ومن جهة أخرى ، ومن خلال الكتابة ، فإن أعمال الاعتداء الفردية العنيفة أو الانتقامية لمؤلاء النسوة ، يندو لها معنى لكونها تعبيراً عن التضال الشعبي . وكما يذهب فريدريك جيمسون Frederic Jameson في تحليله لما يسمى بالسرد السحري في اللاوعي السياسي) ، فإنه « إذا كانت القيمة الاستراتيجية للمفاهيم الخاصة بالأجناس Generic Concepts في الفكر

ضد زوجها أو أحد زبائنها ، بل بسبب جرائم مزعومة ضد السلطة ومصر السادات . إذ يأمر السادات ، قبل شهر من اغتياله في ٦ أكتوبر عام ١٩٨١ ، بأبدي منظمة إسلامية أصولية متطرفة ، بالقبض دون مبرر ، والاعتقال دون عاكمة ، لآلاف من المصريين (٣١) ، يمثلون مختلف تيارات المعارضة السياسية في مصر ، من أقصى يمين الأصوليين الدينين إلى أعضاء الاتجاه اليساري لحزب التجمع الناصري . وكان المعتقلون يضمون شيوخاً مسلمين وكهنة أقباطاً ونساء عجبات بالإضافة إلى عدد من المثقفين والسياسيين المرموقين . وتحكى نوال السعداوى في (مذكرات في سجن النساء) عن تجربتها الذاتية في السجن (٣٢) .

وحديث نوال السعداوى عن الشهور التي قضتها في السجن (بعد اغتيال السادات بدأ خلفه حسنى مبارك في الإفراج تدريجياً عن المعتقلين السياسيين) يدور في مستوى واحد حول توتر الصراع بين الولاء الذاتي والروابط الاجتماعية ، وهو صراع إيديولوجي فجرته بشكل درامي جذوران السجن الصماء وعائلتها ، وزوجها (الذي أمضى هو الآخر ثلاثة عشر عاماً في السجن ما بين عهدى فاروق وعبد الناصر) ، وابنتها ، وابنها الذي بقي في شقتها بمنزلة بالجزيرة ، تلك الشقة التي حكمت - بشكل بدا كأنه يتسلط على ذهنها طوال السرد - عن بابها الذي حطمت أيدى جنود الاعتقال .

وفي القناطر تقاسمت المعتقلات الزنزانة مع معتقلات أخريات بنهم مختلفة ، بعضهن صديقات قديمات أو معارف لمن الميول نفسها ، وأخريات يلبسن الحجاب وعلتن السلفية الإسلامية . ويلتقي الجميع من وقت لآخر في فناء السجن بالسجينات العاديات الأخريات ، إلا إذا بقيت في قطاعات منعزلة عرومات من الاختلاط بالسياسيات . ونجد بين هذه المجموعة الأخيرة من النساء من ارتكبت جنابة مثل فتحية والقاتلة ، التي انهارت على زوجها بالقاس حين وجدته ينتصب ابنتها ، وهي الجرمية التي تمثل أخطر تحدٍ حقيقي للأشكال العرفية والروابط والعلاقات الاجتماعية .

وفي الوقت الذي يتقطع فيه ارتباط السعداوى بأسرتها ، فإن أملها في أن ترتبط وظيفتها برباط الانتساب غيب ، نتيجة

وخلال فترة الاعتقال ، تم نقل بالوش عدة مرات من سجن إلى آخر . وفي كل من هذه المواقف ، كانت - مثل ديكيلىدى موكوى أو نوال السعدوى - تكون صداقات جديدة ، وتألف مع النساء اللواتي يشاركنها الزنزانة . إن الأهمية التي يمكن أن تضفيها هذه الروابط على المنظور الاجتماعي والسياسي تصل إلى الحد الذي تقول فيه ، عند عودتها إلى واحد من هذه السجون - كما فعلت عند دخولها في أول مرة اعتقلت فيها : « إنني مشتاقة للدخول وأشعر أنني أعود إلى بيتي من بلد غريب » (٣٥) .

وأغلب رفيقات السجن ، اللاتي صادقتهن في هذه السجون بتهم مماثلة ، كالأخت فاروق ، كن هنالك بصحبة أبنائهن ، بوصفهن ذليلاً على قمع النساء في المجتمع الباكستاني ، ورفضهن الانصياع للتقاليد والأعراف . لكن روابط البنوة بين الأمهات والأطفال تظل قوية بالسجن ويلبونه ، كما أن الأسس العائلية للبنات الاجتماعي يتم تحديثها عن طريق الحركات العلمانية Secular movements . وتقول : « أخطار بالوش في يومياتنا : « من وقت لآخر ، أتذكر يبقى وعالقي . ولما عدا ذلك ، أشعر أنني منذ أنيت إلى هذا العالم وأنا أرى هؤلاء النسوة » . إن الرسائل وزيارات الأهل ، وأمهات ، وأخاهن ، يحوونها جميعاً على الثبات والالتزام بمبادئها السياسية في المقام الأول ، إذ « لا يمكن للمرء أن يعالج أوجاع الوطن وأوجاع الناس وأوجاع الإنسانية الجريحة إلا إذا كان غير مبالٍ بأوجاعه هو ، أو ، بالأحرى ، شديداً على نفسه فيما يخصه » . هكذا ذكرها أخوها في إحدى رسائله . وهل التحور نفسه ، كتبت إليها أمها ، بما يعيد صياغة المطالب التضارية والمواقف المتضادة للإخلاص البنوي في لغة الانتساب المشترك الأكبر إلى المقاومة الجماعية العالمية في صراعها من أجل التحرر :

« يا بني فخورة بك ، لكنني فقط قلقة بشأن حالتك الصحية ، أخاف أحياناً أن تتحطم أعصابك ، ثم أتذكر أن للفلسطينية (ليل) أمماً أيضاً ، وأن - (فترة العين طاهرة) أمماً بالمثل ، وأن لكثا الآلاف من الفتيات أمهات أيضاً . إن الأمة التي تمتلك نساء ورجالاً ذوي

الماركسي تكمن بوضوح في الوظيفة الوسيطة لفكرة الجنس Genre التي تسمح بالتنسيق بين التحليل الشكلي للمحايث للنص الفردي والمنظور الزمني المتعاقب لتاريخ الشكل وتطور الحياة الاجتماعية (٣٦) ، فإن كتابات النساء عن السجن ، من مناطق مختلفة من العالم الثالث ، تمارس بوضوح المهام المعقدة ، ليس فقط في إعادة تركيب تاريخ الشكل كما تلقاه أو يفرض علينا ، بل في إعادة تنظيم وتطور الحياة الاجتماعية بما تنطوي عليه من تمييز بين السياسي واللاسياسي ، ومن تصنيف يميز الجنس عن النوع عن الطبقة داخل مجتمعات هذه الكتابات .

وكتاب (أيتها الأخت ألا زلت هنا) هو يوميات السجن الذي كتبه أخطار بالوش Akhtar Baluch ، وهي امرأة من السند التي بها في السجون الباكستانية عام ١٩٧٠ لمشاركتها في التحريض ومعارضة قمع الأغلبية البنجابية المهمية على الأقلية القومية في باكستان . وكل أبناء شعب السند من البلوش وسكان الإقليم الشمالي الغربي يمارض - بدرجة متضاربة النشاط والشدة - نظام إسلام آباد الذي حرّمهم من استخدام لغتهم الخاصة ، واستبعدهم من المناصب الحكومية ، وبالتدريج قام باستغلال المنطقة التي يعيشون بها (٣٧) . وتبدأ يوميات بالوش من لحظة دخولها إلى السجن المركزي في ٢٥ يوليو ١٩٧٠ وذكريات حول إقامتها السابقة في المكان نفسه لسنة شهور خلت :

« خلطت من الحماسة والفرح ، وقليل من الخوف - في ذلك الوقت - حول ما سيكون عليه السجن . لكنني اليوم عندما عدت إلى السجن لم يكن لديّ أي خوف أو توجس - أحسست كأنني أعود إلى بيتي . بمجرد أن فتحت باب عبر النساء رأيت الأخت فاروق . ولوملة غمرن الفرح لوجودها هناك . لكن عندما هرولت إلىي واحضتني تذكرت الوقت الذي انقضى بين عام ١٩٦٩ وعام ١٩٧٠ ، وسألتها في دهشة : « أيتها الأخت ؛ ألا زلت هنا ؟ » وتحمل الدمع من عيني ولاحظت أنها هي الأخرى تحثف مدروعا . لقد كانت الأخت فاروق مسجونة بتهمة قتل زوجها » .

وتعلن السيرة الذاتية لديميتيلا باريوس دي تشونجارا (دعى أنكلم) عن نفسها بوصفها «شهادة» وليست سيرة ذاتية . ومثل اعترافات القديس أوجستين ، تصف الكاتبة التحول الذي موت به ، كما تصف اكتشافها لحياتها الحقيقية ، على غرار ما فعل وردزورث في «المقدمة» Prelude والتحول هنا ، مع ذلك ، ليس تجربة دينية ، لكنه عملية سياسية ، والهوية التي يتم كشفها ليست هوية فنانة أو شاعرة ، بل هوية زوجة عامل منجم من بوليفيا ، تتحدث من موقع تفهمها لذاتها الجمعية ، التي تتداخل فيها عناصر القومية والطبقة والنوع والجنس .

وتعد تجربة السجن تجربة محورية في رواية دي تشونجارا ، فهي تبدأ بوصف شعبها ، وتنتهي باشتراكها في محكمة النساء الدولية في مكسيكو سيتي . وقد تم اعتقال دي تشونجارا مرتين من قبل الشرطة ، نظراً لأنشطتها التي تمثلت في مشاركتها في مسيرة جرت بمدينة لويان ، وإضرابها عن الطعام ، ودورها بوصفها زعيمة للجنة ربات البيوت التي تساند عمال المناجم ، في مطالبتهم بتحسين الأجور ومستوى المعيشة والعمل . وفي كل مرة تدخل السجن فيها ، كانت دي تشونجارا تتعرض لاعتداءات وحشية ، ويتم إجبارها على القيام بما يخالف مشاعرها أمناً وزوجة . ففي المرة الأولى هُددت بأطفالها ، وطلب منها رجال المباحث البوليفية تسليم الأطفال إلى مجلس عمال المناجم لإيداعهم ملجأ آمناً ، فرفضت رفضاً قاطعاً ، وقالت للمندوبة التي زارتها في الزنزانة :

« انتظري يا سيلق . إن أطفالى ملكى وليسوا بلكأ لللولة . وإذا كانت الدولة قد قررت قتلهم في تلك الغرفة السفلية حيث تقولين أنهم موجودون ، فلنضل ذلك ولتتجمل ونخز الضمير ، إذ لن أكون مسؤولة عن هذه الجريمة » .

وعندما أفرج عنها ، اكتشفت أن أطفالها لم يتم اعتقالهم أبداً . ومع ذلك ، قضى المدة الثانية لاعتقالها ، وكانت حاملاً على وشك الوضع ، دخل عليها ابن مأمور السجن في زنزانتها لإيذائها جسدياً ، من أجل التأثير على مقاومتها النفسية ، فدافعت عن نفسها وجنبتها الذي لم ير النور بعد ، بأن عضت

شجاعة سحيا إلى الأبد ، ولن تغدو أمة قط . إن هذا مجرد سجن ، لكننا لن نهر حتى لو شقوك . كلنا سمنوت يوماً . ومن الأفضل آلاف المرات أن يموت للمرء في ساحة المعركة بدل أن يموت في الفراش» (٣٦) .

وهنا ، مرة أخرى كما في (جامع الكتوز) ، وكما في (مذكراتي في سجن النساء) لنوال السعداوى ، تكتشف المعتقلات السياسيات ما يجمع بينهن ورفيقاتهن من السجنات ، وهي في يومياتها تعيد كتابة النظام الاجتماعي كى يتضمن رؤية لإمكانات علاقة جديدة . تتجاوز التقسيمات العرقية والطبقية والعنصرية ، فضلاً عن الروابط العائلية .

إن العلاقة بين العائلة والأشكال الأخرى الجماعية تظل حاسمة الدلالة فيما يتصل بذاكرات السجن لدى المعتقلات السياسيات . وفوق ذلك ، فإن هذا الجهد من أجل إعادة تشكيل القرض السلطوى للالتزامات العائلية ، بوصفه جانباً من النضال الجماعى السياسى ، لا يقتصر على روايات المعتقلات عن السجن . إن كلا من معين بيسو ، الشاعر الفلسطيني الذي أودع السجن المصرية لنشاطه السياسى في الخمسينيات ، والكاتب الكهنى نجوى والثونجو الذى اعتقله نظام جومو كينياتا في ٣١ ديسمبر عام ١٩٧٧ ، كلاهما يمكن في يوميات سجنه محاولات الاستغلال المخطط - من قبل إدارة السجن - للروابط العائلية للسجناء ، بوصفه وسيلة للضغط عليهم . ففي رواية بيسو (النزول إلى الماء) ، ورواية (المعتقل) (٣٧) لنجوى ، نجد أن السلطات المصرية ، ونظيرتها الكينية ، تعد للمعتقلين - المقهورين والمتحدنين في الوقت نفسه - بزيارات الأهل ، شريطة تعاونهم مع أجهزة أمن السلطة . ولكن الرقوى المستمر من المعتقلين للاستجابة إلى مثل هذه الأعمال القمعية يتم من التزام ثابت بإعادة بناء النظام الإيديولوجى . وكما يقول لوى ألتوسير ، فإن الأجهزة الإيديولوجية للدولة ، كالسجون والجيش والشرطة والقضاء ، بغض النظر عن كونها تدار على مستويات دينية ، أو تعليمية ، أو عائلية ، أو قانونية ، أو سياسية ، أو نقابية ، أو ثقافية - «ليست مجرد هراوة بل (هى) موقع لصراع الطبقات» (٣٨) .

« الاعتقال دون محاكمة » جزءاً من النظام القضائي في جنوب أفريقيا . وعنوان مذكرات روث فيرست حول السجن (١١٧ يوماً) مشتق من هذا القانون . لقد تم احتجازها مبدئياً لمدة ٩٠ يوماً . وبعد ذلك مباشرة ، أعيد اعتقالها بمجرد أن صافحت قدمها أرض الشارع ، بعد إطلاق سراحها من مركز الشرطة ، ثم عادت بعد ٢٧ يوماً إلى بيتها وأمها وأطفالها دون أى تفسير لذلك : « عندما تركوني ، في بيتي أخيراً ، كنت مقتنعة أنها ليست النهاية ، وأنهم سيعودون مرة أخرى » (١١) . وفي عام ١٩٨٢ ، أثناء فترة المنفى ، اغتيلت فيرست بواسطة خطاب ملغم .

ولم يكن اعتقال روث فيرست ، بموجب قانون التسمين يوماً ، أول تجربة لها مع جهاز الشرطة في جنوب أفريقيا . فقد صدر قبل ذلك أمر بمنعها من مزاوله عملها الصحفي ، فتحولت من الكتابة إلى البحث وعمل «الكتالوجات» وتصنيف الكتب . واعتقلت لعصويتها النشطة في المؤتمر الوطني الأفريقي ، وذلك أثناء مغادرتها قاعة القراءة الرئيسية بمكتبة الجامعة . وقد اعتقل ، في الفترة نفسها ، الكثير من قادة الحركة بمن فيهم نيلسون مانديلا ودينيس برونس . ومثل مذكرات نوال السعداوي وبالوش ، فإن قصة فيرست تعد أكثر من شهادة على معاناتها الشخصية في سجون جنوب أفريقيا . إن تجربتها الذاتية يتضمنها إطار نصي من التحليل الاجتماعي لبناء نظام السجن .

ويتنقل نص فيرست من وصف تجربتها إلى سرد عمليات اعتقال وتعليب للمعتقلات السياسيات الأخريات ، اللاتي وصلن حكايتهن إلى أسماعها . وقد كان كل خوفها في ذلك الوقت ينحصر في قضية التضامن الجماعي داخل السجن . فقد كانت خائفة من أن تتمكن السلطات من إيهام زميلاتهن بأنها خائنتهن أو خدعتهن . وكانت هذه هي نقطة ضعفها . وقد دفعت ضراوة مقاومة السجينات سلطات التمييز العنصري إلى علم التفرقة بين الرجال والنساء ، والسود والبيض . « وفي البداية ، كان التعذيب من نصيب السود فقط ، ولكن لم يكد يتقضى أربعة عشر شهراً على قانون التسمين يوماً حتى بدأ التعذيب يتصبب أيضاً على البيض ، ذلك أن البيض ؛ كل

المعتدى حتى انتزعت جلد يده . غير أن وليدها لم يستمر في الحياة بعد ولادته داخل زنزانتها المفردة :

« أخيراً تمكنت من الوصول إلى الجسد ، وحاولت أن أمنحه دفئاً من جسدي . لففته في ثياب ، وضحته فوق بطني ، غطيته . وعلى الرغم من أنني لم أستطع أن أمنحه سوى النزر القليل ، فإن رأسه الصغير كان كحفية من العظام يقرقع : بوك . . بوك . . بوك . . تحسست جسده الصغير واكتشفت أنه ولد . ثم خرجت ثانية » .

وعقب خروجها من اعتقالها الثالث ، نفيت دي شونجارا مع عائلتها إلى منطقة الجبال في لوس يونجاس Los Yungas . ولقد تركت فيها تجربة السجن التي امتزجت بالاعتداء على هويتها الخاصة ما هو أكثر من الندوب الجسدية . وفي لوس يونجاس قرأت دي تشونجارا الكتب التي كان يرسلها لها أبوها ، وكانت تقول :

« لقد تعرفت ، بشكل كلي ، ما قرأت من الماركسية ، التي منحني القوة لأواصل النضال . اعتقد أنني حملت بذلك منذ كنت صغيرة . والان على أن أعمل ، وأن أثبت بهذا المبدأ كي أتمكن من الاستمرار . ورغم كل ما عانيت من اعتقال وسجن ، ونفى في لوس يونجاس ، امتلك وعياً سياسياً . ومبارزة أخرى ، وجدت نفسي » (٣٩) .

في عام ١٩٦٣ ، فرضت حكومة جنوب أفريقيا؟ قانون التسمين يوماً ، وعوجب هذا القانون ، كان يحق لأي ضابط «توقيف واعتقال أى شخص يشتبه في ارتكابه ، أو في شروعه في ارتكاب أى عمل مخالف للقانون ، تحت ستار الشيوعية أو أية منظمة غير شرعية ، أو عدم الإفشاء بمعلومات عن تلك الجرائم» . ولم يكن يسمح للسجناء بأية زيارات خارجية سوى زيارة القاضي مرة في الأسبوع . وتتجدد فترة التسمين يوماً حسب تقدير الضابط لمدة التي يرى أن المعتقل قد استوى فيها كل الاستجابات (٤٠) . ورغم أن هذا القانون قد تم إلغاؤه عام ١٩٦٤ ، فإنه لم يلغ ، حيث لا يزال

السجن (١١٧ يوماً) تحت قانون التسعين يوماً. أما ريموندا هـ. طويل فقد كتبت (وطني، سجنى)، وهي امرأة فلسطينية تعيش في الضفة الغربية تحت الاحتلال الإسرائيلي، وقد حددت إقامتها في منزلها عقاباً لها من السلطات الإسرائيلية بسبب مقاومتها لممارسات الاحتلال العسكري الإسرائيلي ضد الشعب الفلسطيني. وتقضى هذه العقوبة بوضع السجن تحت المراقبة المستمرة وعدم السماح له، على الإطلاق، بمخادرة المنزل. وقد كان مسموحاً لريموندا، في البداية، بثلثي ممتلكات تليفونية واستقبال الزوار، إلا أنها حرمت من هذا الحق عندما اكتسبت قضيته شهرة واسعة. وفي هذا الإطار الروائي كتبت ريموندا قصة حياتها. وهي قصة مبنية على الحروب، والغربة، والضياع، والكفاح والصمود. وهي قصة ذاتية غير منفصلة عن التاريخ الجماعي للشعب الفلسطيني. وتظهر أحداث الحياة الخاصة لريموندا، جنباً إلى جنب، مع لحظات مهمة في تاريخ الشعب الفلسطيني: فقد ولد أحد أبنائها مع نكسة يونيو ١٩٦٧، وكان اعتقالها مواكباً لسقوط معسكر اللاجئين في تل الزعتر عام ١٩٦٩. وبفضل ذلك، كانت ريموندا تصارع البناء الأيوبي (الطبريكي) للمجتمع الفلسطيني التقليدي، والقمع الذي تمارسه الدولة الإسرائيلية وسلطات الاحتلال في آن. فكل سبيل المثال، كان محتجاً عليها إذا أرادت السفر أن تحصل على موافقة الحكومة الإسرائيلية وموافقة زوجها أيضاً. ولذلك يعتبر عنوان مذكراتها (وطني، سجنى) حاسماً في جدول أعمال حركة التحرير، ورؤية المجتمع المدني الجديد (العلمانية Secularism) التي تحاول تطويرها نساء من أمثال بالوش وفيرست ودي تشونجارا والسعداوي، ومثلها هي.

إن الحركة النسائية Feminism، بالنسبة للعديد من نساء العالم الثالث، تعني تحرير المرأة، وتحرير المرأة يعتبر جزءاً من صراع أشمل ضد كل وجه القمع. ومثل هذا الصراع يجب أن تكون له جذور في الظروف المادية للشعب نفسه، ولكنه أيضاً يجب أن يتضمن احتمالات رؤية جماعية أوسع. إن الدور الفعال للنساء، في صراعات التحرير القومي وحركات المقاومة في العالم الثالث، أسهم إسهاماً فعالاً في تشكيل ليدولوجيا سياسية في أوطانهم، ليدولوجيا تتخطى اختلافات

البيض، مختلفون كل الاختلاف عن الأفارقة السود، ويجب أن يماثلوا بشكل مختلف حتى في السجن^(١٦). وبذلك تم إهدار قداسة النساء البيض، ولكن يجتازن للضغط على أزواجهن. ولم يبق مبدأ التضامن، داخل المؤتمر الوطني الأفريقي، على أساس الجنس أو اللون، بل على أساس المعارضة الجماعية لقانون التمييز العنصري. وقد اضطرت سلطات السجن والنظام القضائي إلى إدراك حقيقة تلك المعارضة في النهاية.

وعلى صعيد آخر، كان نظام الخدمة نفسه في السجن يقوم على التضاد، التضاد الذي تصير فيرست على أنه يتعلق بالروابط العائلية المبنيّة على الولاء الإيجباري الناجم عن تلك الروابط. فمعظم السجلات الثلاثي قابلتهن فيرست خلال ١١٧ يوماً خلال سجنها، على سبيل المثال، كن «أرامل لرجال شرطة»، نساء تم تعويضهن عن فقد أزواجهن بتعيينهن في جهاز السجن. ولأول مرة فيرست أن الخدمة داخل السجن تبدو، فوق ذلك، «كما لو كانت تسير بشكل عائل، حيث تصبح ابنة الشرطي حارسة، للإبقاء على نظام الخدمة داخل العائلة». وهكذا، فإن قصة (١١٧ يوماً) لا تحكي عن التزام المعتقلات المستمر بالنضال ضد الفصل العنصري فحسب، لكنها تنقد نظام السجن، القائم على استغلال التعاون العائلي والولاء الخاص بجهاز السجن الذي يتضمن أيضاً تحديد النوع والجنس والطبقة - في خدمة نظام سياسي قمعي. إن التمييز الأدبي بين «البنة» و«الانتساب» هو، بدوره، تمييز أجهزة الدولة الرجعية والنضال التقدمي ضد العنصرية والتمييز العرقي أو الديني. وتقول فيرست معلقة على ذلك في بداية قصتها: «إن نقد الطبيعة العرقية للقانون، أو استخدام الشرطة لفرضه، هو بمثابة إهانة لأم رجل الشرطة أو ديانتها». إن عن طريق استدعاء فروض الطاعة من الأبناء للأباء «تقوم أقسام الشرطة القذرة بالحفاظ على توجه شلعة النزعة العرقية في مراكز لا تخص من البلاد»^(١٧).

وتعتبر تجربة السجن بالنسبة لباريوس دي تشونجارا نقطة تحول في تاريخ حياتها، فتقسم رواياتها إلى قسمين. أما مذكرات فيرست فقد كتبت مساوية لعدد الأيام التي أمضتها في

الفلاحون باغتصاب إحدى بناتهم . وحوكم أبو حميدو وثبتت إدانته وحكم عليه بالموت . أما الفتاة فقد قتلها أخوها لأن وتلوث شرف الفتاة هو تلوث شرف العائلة طبقاً للتقاليد . لذلك ، لابد من إعادة النظر في هذه التقاليد الصارمة والأبنة الاجتماعية التي تدفع النساء إلى قتل أزواجهن وتدفع الأخوة إلى قتل أخواتهم . ويؤكد الكاتب أن التحرر القومي يجب أن يكون جزءاً من ثورة اجتماعية كبيرة . وفي نقده الجلجلى لواقعة «أبو حميدو» ، يصرّ غسان كنفاني على ضرورة أن تقوم الحركة الثورية بتتقيف أفرادها ، الرجال والنساء جميعاً ، من خلال ممارسات تؤدى إلى تحويل أنظمة الاستغلال - سواء كانت معتمدة على النوع أو الجنس أو الطبقة - إلى تضامن جماعي وانحياز فعال إلى رؤية مدنية (علمانية) . فليس هناك ، في النهاية ، «وسيلة أخرى لقول هذا بلفظ» ، كما يقول شاعر البلوش .

الجنس والنوع والعرق . وطبقاً لما يقوله سامورا ماكل Samora Machel رئيس موزمبيق ، في مقالة بعنوان «تحرير النساء ضرورة أساسية للثورة» : «إن التضاد العدواني ليس بين النساء والرجال ، ولكنه بين النساء والنظام الاجتماعي ؛ بين كل الشعوب المستغلة ، الرجال والنساء ، والنظام الاجتماعي . . . ولذلك ، فكما لا يمكن وجود ثورة دون تحرير الرجال ، فإن الصراع لتحرير المرأة لا يمكن أن يتجح دون انتصار هذه الثورة»^(٤٤) . وقد أوضح غسان كنفاني هذه العلاقة التبادلية في قضية أبو حميدو^(٤٥) ، وهي المقالة الأخيرة التي كتبها قبل اغتياله في حادث انفجار سيارة في بيروت عام ١٩٧٢ . وفي هذه المقالة يكرر الكاتب الفلسطيني الدعوة إلى ضرورة تتقيف الجميع ، الشعوب والمحاربين الثوريين (الفاشيين) على السواء . فقد كان أبو حميدو من رجال المنظمات الفلسطينية في جنوب لبنان عام ١٩٧١ ، وإتهمه

الهوامش :

- ١ - انظر : Kate Chopin, "The Story of an Hour," in *Portraits*, ed. Helen Taylor (London: Women's Press, 1979) 82-84.
- ٢ - انظر : Balach Khan, "I Have No Way of Saying This Gently"
- ٣ - نصيلة غير منشورة . وهناك ثلاث قصائد أخرى لخان Khan منشورة في 48-53: *Seneca Review* 14 (1984).
- ٤ - من أجل النساء الفلسطينيات في معسكرات اللاجئين بلبنان في السنوات التي سبقت الغزو مباشرة انظر : Ingela Bendt and James Downing, *We Shall Return: Women of Palestine*, trans. Ann Honning (London: zed press, 1982).
- ٥ - انظر : Stephanie Urdang, *Fighting Two Colonialisms: Women in Guinea-Bissau* (New York: Monthly Review, 1979).
- ٦ - انظر : Hilda Bernstein, *For Their Triumphs and for Their Tears: Women in Apartheid South Africa* (London: International Defense and Aid Fund, 1978).
- ٧ - انظر : Manlio Argueta, *One Day of Life*, trans. Bill Brow (New York: Random House, 1983).
- ٨ - انظر : Ngugi Wa Thiong'o, *Petals of Blood* (New York: B.P. Dutton, 1976).
- ٩ - انظر : Christine Obbo, *African Women: Their Struggle for Economic Independence* (London: Zed Press, 1980).
- ١٠ - وانظر أيضاً : العدد الخاص من : *MERIP Reports* 14, no. 5 (1984) عن العمالة المهاجرة زائيريات على النساء في مصر واليمن .
- ١١ - انظر : Frank O'Connor, *The Lonely Voice* (Cleveland: World Publishing Co., 1960).
- ١٢ - انظر : Masao Miyoshi, "Against the Grain: Reading the Japanese Novel in America," in *Critical Perspectives in East Asian Literature*, ed. Peter H. Lee (Seoul: International Cultural Society of Korea, 1984), 223.
- ١٣ - انظر : Roger Rosenblatt, "Black Autobiography: Life As the Death Weapon," in *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, ed. James Olney (Princeton: Princeton University Press, 1980), 168, 171.
- ١٤ - انظر : Michael Sprinker, "The End of Autobiography: Fictions of the Self," in *Autobiography* 342.

- ١٢ - انظر : H. Bruce Franklin, *The Victim as Criminal and Artist: Literature from the American Prison* (New York: Oxford University press, 1978). 249-50.
- ١٣ - بالإضافة إلى تقارير عن الدول والأنظمة المفردة انظر أيضا : *Torture in the Eighties* (London: Amnesty International, 1984).
حول مناقشة أجراها كتاب مع كتاب آخرين واجهوا السجن سوله بوصفه تهديداً أو بوصفه واقعاً ، انظر : *The Writer and Human Rights*, ed. Toronto Arts Group for Human Rights (New York: Doubleday, 1983).
- ١٤ - انظر : Gayatri Chakravorty Spivak, "Rethinking the Political Economy of Women" Rhode Island, March 14-16, 1985.
ورقة مقدمة إلى مركز بيمبروك للمؤتمرات حول سياسات النظرية النسوية
- ١٥ - انظر : Bessie Head, "The Collector of Treasures," in *The Collector of Treasures* (London: Heinemann, 1977);
Nawal al-Saadawi, *Woman at Point Zero*, trans. Sherif Hetata (London: Zed Press, 1983), and *Memoirs from the Women's Prison* (Cairo: Dar al-Mustaqbal al-Arabi, 1984); in arabic, translations my own. See also Akhtar Baluch, "Sister, Are You Still Here? The Diary of a Sindhi Woman Prisoner," with introduction and notes by Mary Tyler in *Race and Class* 18 (1977): 219-45; Domitila Barrios de Chungara and Moema Viezzer, *Let Me Speak: Testimony of Domitila, A woman of the Bolivian Mines*, trans. Victoria Ortiz (New York: Monthly Review, 1978); Ruth Frist, *117 Days* (New York: Stein & Day, 1965); Raymonda H. Tawil *My Home, My Prison* (London: Zed Press, 1983). Other examples include Mary Tyler, *My Years in an Indian Prison* (London: Victor Gollanz, 1977); Etel Adnan, *Slit Marie Rose*, trans. Georgina Kleege (Sausalito, Calif.: Post Apollo Press, 1982); and Rosemary Sayigh, "The Mukhabarat state; Testimony of a Palestinian Woman Prisoner" *Race and Class* 26 (1984).
- ١٦ - انظر : Joan Kelly- Gadol, "The Social Relation of the Sexes: Methodological Implications of Women's History," in *The Signs Reader: Women, Gender and Scholarship*, ed. Elizabeth Abel and Emily Abel (Chicago: University of Chicago press, 1983), 11.
- ١٧ - انظر : Susan Schechter, *Women and Male Violence: The Visions and Struggles of the Battered Women's Movement* (Boston: South End Press, 1983).
- ١٨ - انظر : Chungara, 194-206.
- ١٩ - انظر : Nahid Yeganeh, "Women's Struggles in the Islamic Republic of Iran" in *In the Shadow of Islam: The Women's Movement*, ed. Azar Tabari and Nahid Yeganeh (London: Zed Press, 1982), 34.
- ٢٠ - انظر : Gloria Joseph, "The Incompatible Menage a Trois: Marxism, Feminism, and Racism," in *Women and Revolution: A Discussion of the Unhappy Marriage of Marxism and Feminism*, ed. Lydia Sargent (Boston: South End Press, 1981), 95, 106.
- ٢١ - انظر : Edward Said, *The World The Text, and the Critic* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), 24.
- ٢٢ - انظر : Tayeb Salih, *Season of Migration to the North*, trans. Denys Johnson-Davies (London: Heinemann, 1968).
- ٢٣ - انظر : Margaret Kinsman, "Beasts of Burden: The Subordination of Southern Tswana Women, 1800-1840," *Journal of Southern African Studies* 10 (October 1983): 39-54.
- ٢٤ - انظر : Head, *Collector of Treasures*, 88.
- ٢٥ - انظر : Bessie Head, *Serower: The Village of the Rain Wind* (London: Heinemann, 1981).
- ٢٦ - انظر : Head, *Collector of Treasures*, 91-92.
- ٢٧ - انظر : Ngugi wa Thiong'o, "Literature in School," in *Writers in Politics* (London: Heinemann, 1981), 38.
- ٢٨ - انظر : Indres Naidoo and Albion Sachs, *Robben Island: Ten years As a Political Prisoner in South Africa's Most Notorious Penitentiary* (New York: Vintage, 1983).
- احتجز اندري نابودو إصلاحية جزيرة روين في الفترة من ١٩٧٣ إلى ١٩٧٣ .
- ٢٩ - انظر : Agnes Smedley, *Daughter of Earth* (Old Westbury, N.Y.: Feminist Press, 1973).
- ٣٠ - انظر : Al-Saadawi, *Woman at Point zero*, 1.

- ٣١ - الأرقام الحقيقية غير معلومة ، في اليوم التالي للموجة الأولى من الاعتقالات نشرت قائمة بساء ما يقرب من ١٥٠٠ معتقلا في جريمة الأهرام المصرية الحكومية .
- ٣٢ - انظر : Nawal al-Saadawi, *Memoirs from the Women's prison* (Cairo: Dar al-Mustaqbal al-Arabi, 1984).
- ٣٣ - انظر : Frederic Jameson, *The Political Unconscious: Narrative As a Socially Symbolic Act* (Ithaca: Cornell University Press, 1981), 105.
- ٣٤ - انظر : Tariq Ali, *Can Pakistan Survive? The Death of a state* (London: Verso, 1983) من أجل تحليل تاريخي للأزمة الباكستانية الحالية .
- ٣٥ - انظر : Baluch, 222-23, 241.
- ٣٦ - انظر : Ibid., 241, 225, 240.
- ٣٧ - انظر : Mu'in Bazzi, *Descent into the Water: Palestinian from Arab Exile*, trans. Saleh Omar (Wilmette, Ill.: Median Press, 1980); and Ngugi wa Thiong'o, *Detained: A Writer's Prison Diary* (London: Heinemann, 1981).
- ٣٨ - Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy*, trans. Ben Brewster (New York: Monthly Review, 1971,) 147.
- ٣٩ - انظر : Changara, 127-28, 149, 160.
- ٤٠ - انظر : Allen Cook, *South Africa: The Imprisoned Society* (London: International Defense and Aid Fund, 1974.)
- ٤١ - انظر : First, 142.
- ٤٢ - انظر : Ibid., 133.
- ٤٣ - انظر : Ibid., 67, 30.
- ٤٤ - انظر : Samora Machel, "The Liberation of Women is a Fundamental Necessity for the Revolution," in *Mozambique: Sowing the Seeds of Revolution* (London: Committee for Freedom in Mozambique, Angola, and Guinea, 1974). Also cited in Introduction, "Sister, Are You Still Here?"
- ٤٥ - Ghassan Kanafani, "The Case of Abu Hamid, *Shu'un al-Sha'biyya* 12 (August 1972): 8-18.

● مجالات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المطلبى حجازى

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المحرسى

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى



وثائق ●



محاكمة فقه اللغة العربية

إعداد : نسيم مجلى

تقديم :

ورغم هذا كله ، تقلعت إدارة البحوث والنشر بالأزهر
بمذكرة تطلب فيها تدخل الحكومة لضبط الكتاب ومنعه من
التداول ومصادرته . وللمذكرة كتيب في ٦ سبتمبر ١٩٨١ ، أى
في اليوم التالى لحملة الاعتقالات التى قام بها الرئيس السادات
ضد خصومه ومعارضيه السياسيين ، وشملت الحملة اعتقال
١٥٣٦ من كبار المفكرين والسياسيين والصحفيين ، فضلا عن
كبار رجال الدين الإسلامى والمسيحى . وقد أفلت الدكتور
لويس عوض من الاعتقال .

ونتيجة لهذا لم يجد خصوم لويس عوض شيئا ضده فح :
قضية الكتاب .

وردا على ذلك ، قام المؤلف برفع دعوى للمطالبة بالإتراج
عن الكتاب حتى لا يجرم من الوصول إلى القراء الذين أعد
لهم . كما تقدم الأستاذ أحمد شوقي الخطيب المحامى بمذكرة
وافية يفند فيها كل ما جاء بمذكرة مجمع البحوث من ادعاءات
ضد الكتاب ورد عليها من نصوص الكتاب ، لكن المحكمة لم
تلتفت إلى مذكرة الدفاع وأيدت الضبط .

صدر كتاب (مقدمة فى فقه اللغة العربية) للدكتور لويس
عوض عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى عام ١٩٨٠ ، كما هو
واضح من تاريخ الإيداع بدار الكتب المسجل فى نهاية
الكتاب .

وظل الكتاب معروضا للبيع فى مكتبات الهيئة مدة تقرب من
عامين ، بيع خلالها نحو ألف نسخة من كمية المطبوع منه .
وهذا يعنى أن الكتاب قد أخذ دورة كاملة من التداول فى كل
أنحاء مصر ، وفى معرض الكتاب الدولى فى يناير ١٩٨١ ، مما
يجعل فكرة المنع أو المصادرة عبثا لا جدوى منه . وكما يقول
ا . ف . ستون :

« إن الأفكار ليست فى هاشاشة البشر . فهى غير قابلة
للكسر . فهى لا يمكن أن ترغم على شرب السم . لقد عرف
سقراط أن أفكاره سوف تحيا بعد موته ، وكذلك مثله ، ولكن
أئينا سوف نحمل عار موته » .
(من كتابه « محاكمة سقراط ») .

ومن شاء فليكفر» (المحاورة .. أقوى من المصادرة ، أدب
ونقد ، يناير ١٩٩٢) .

أما الدكتور محمد أحمد خلف الله ، فقد ذهب في العدد
نفسه من المرجع السابق إلى ما يلي :

« أما عن مصادرة الكتاب من قبل الأزهر فأننا
لا أوافق عليها لسبب بسيط جدا ، وهو أن الثقافات
الإسلامية في القرنين الثالث والرابع الهجريين كانت حرة
وطليقة ، بمعنى أن العقل العربي كان يجرى في الأفق
المختلفة ، وليس أدل على ذلك من أن علماء التوحيد
كانوا يتحاورون في وجود الله ذاته وفي وحدانيته . وقضية
« ابن حنبل » في طليعة القرآن وهمل هو قديم أم
حدث ، هي غير دليل في هذا المقام » .

وأضيف ، هنا ، أن لويس في هذا الكتاب يستعرض
بعض هذه الجوانب ، في ضوء علاقتها باللغة العربية وفقه
اللغة ، ويشير إلى أسباب قفل باب الاجتهاد في هذا الموضوع ،
وذلك في تقديمه للحديث عن فقه اللغة العربية في ضوء المناهج
الحديثة . ويرى لويس عوض رأيه في هذه الأمور ، خطأ أو
صوابا ، ولكن حسبه أنه يربط العقل العربي الحديث بأزهي
عصور الفكر والثقافة العربية . وهو يقول إن العرب والمسلمين
كان لهم فكر حي ومدارس فلسفية تجتهد وتتصارع ، وكانت
لهم حضارة وارقة الظلال تمتد من حدود الصين شرقا إلى إسبانيا
غربا ، وهو يؤكد ذلك في عديد من كتبه الأخرى ، فهل يمكن
أن يكون هذا الفكر عدوا للإسلام أو للعرب كما يتصور بعض
الناس ؟ !

وأكتفى بهذا التقديم لنعرض ملف القضية الذي يتضمن
ثلاث وثائق هامة هي :

- ١ - مذكرة مجمع البحوث الإسلامية التي طالبت بضبط
الكتاب ومصادراته في ١٩٨١/٩/٦ .
- ٢ - مذكرة دفاع مقدمة من الأستاذ أحمد شوقي الخطيب
عمامي الدكتور لويس عوض ، يفند فيها ما جاء بمذكرة مجمع
البحوث من ادعاءات ، ويرد عليها من نصوص الكتاب بما
يثبت عدم صحتها .
- ٣ - قرار المحكمة الذي صدر في ١٩٨٣/٦/٣٠ ،
مؤيدا لعملية الضبط .



ومنطوق قرار المحكمة يقتصر على « تأييد الضبط » ، أي
التحفظ على ما بقي من نسخ الكتاب . وإذا كانت تلك
الظروف قد حالت دون عمل استئناف لهذا الحكم ، فإن الأمر
ما زال متروكا للحاكم العام لإصدار قرار حاسم بالإفراج عن
الكتاب ، إنفاذا لحرية الفكر ، وتأكيدا لتطبيق سلوكنا مع
أقوالنا في إقامة صروح الديمقراطية ، فلا حرية ولا ديمقراطية في
ظل مصادرة الرأي الآخر .

وبمعنى في هذا الصدد أن أشير إلى رأى الدكتور سيد رزق
الطويل ، وهو أحد العلماء المسلمين الذين يرفضون موقف
لويس عوض لكنه يرفض المصادرة بالدرجة نفسها . ويقول :
« إن مصادرة الفكر المنحرف بقوة القانون يوحى (كذا)
بعمى الفكر القويم عن النضال ، ويشكك في قدرته على
الثبات ، وإته ليس له من خصائصه الذاتية ما يحميه ، وينود
عنه ، وإته لا حيلة له إلا الاستعانة بقوة القانون » . كما يضيف
أن المصادرة ضد طبيعة الحياة التي يقوم أمرها على الصراع
المستمر بين الخير والشر ، لتظهر القيم الفاضلة ، ويعلو شأن
المثل الكريمة . ويشير إلى موقف القرآن الكريم الذي يأمر بفرض
الإيمان على البشر « وقيل جاء الحق من ربيكم فمن شاء فليؤمن

الوثيقة الأولى: الاتهام

Fiat أو الخلق الأول بكلمة « كن » فيكون فكان الكون ، وهي في نهاية الأمر صورة من صور اللوجوس المرادف لعبارة « روح الله وكلمته » (مقدمة في فقه اللغة العربية ص ٨٥ ، ص ٨٦ وأيضا ص ٦٩) .

٢ - مهاجمة الكتاب عقيدة التوحيد الإسلامية وجعلها تقوم على مبدأ التثليث وكثيرا ما حاول وصل الإسلام بهذه النظرية في مواقع كثيرة . - يزعم أن كلمة « صمد » في العربية « وهي من الأسماء الحسنى » كلمة محيرة لأنها مادة جامدة لم تشتق من فعل ولم يشتق منها فعل .

وبفهم من كلام د/لويس عوض ما يلي :

(أ) أن « صمد » ثلاثة وأن الثلاثة في مفهوم الكلمة قائم على اختلاف علماء اللاهوت المسيحي وطبيعة المسيح والله وكيفية اتصالها بكلمة « صمد » بمعنى الاسم فيها هو للصفة والصفة هي الاسم ومعنى « الصمدية » الثالث أو الثلاثة .

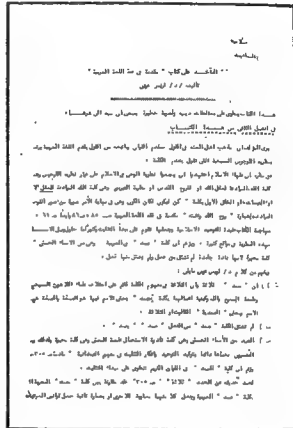
(ب) لم تشتق الكلمة « صمد » من الفعل « صمد » « يصمد » .

(ج) الضممد من الأسماء الحسنى ، وهي كلمة نادرة الاستعمال غامضة المعنى وهي كلمة محيرة ولذلك ربط المفسرون معناها دائما بتوكيد التوحيد وإنكار التثليث في مفهوم الصمدانية (مقدمة ص ٣٠٥) ، وزعم أن كلمة « صمد » في القرآن الكريم تنطوي على مبدأ التثليث .

فعند حديثه عن العدد « ثلاثة » ص ٣٠٥ عقد مقارنة بين كلمة « خت » المصرية القديمة وكلمة « صمد » العربية وجعل كلا منها مساوية للأخرى ، أو بعبارة ثانية جعل قوانين الفونيطيقا تتوөгع التبادل بين الحلق الحامية والصاد العربية وبين التاء الحامية والدال العربية وحكم بأن الكلمة العربية « صمد » متطورة عن الكلمة المصرية القديمة « خت » .

ومادم قد ذكر كلمة « خت » المصرية ثلاثة فإن كلمة « صمد » ثلاثة أيضا بقول الكتاب .

وطبقا لقوانين الفونيطيقا « خت » المصرية = « صمد » العربية قانون ح الحامية تساوى من السامية فإذا كان الأمر كذلك كان معنى الصمدية :



« المأخذ على كتاب « مقدمة في فقه اللغة العربية »

تأليف د. لويس عوض

هذا الكتاب ينطوي على مغالطات دينية ولغوية خطيرة ينبغي أن ننبه إلى شرها .

في الفصل الثاني من هذا الكتاب :

١ - يرى المؤلف مذهب أهل السنة في القول بقديم القرآن وما تبعه من القول بقديم اللغة العربية يرتبط بنظرية اللوجوس المسيحية التي تقول بقديم الكلمة .

ففى نظره أن فقهاء الإسلام اجتهدوا أن يضعوا نظرية الوحي في الإسلام على غرار نظرية اللوجوس ، وهي كلمة الله المرادفة لعقل الله أو للروح القدس أو نظرية التيريموم Verbum وهي كلمة الله المرادفة للعقل « الإلهى » أو « القيات »

التاريخ ، وهو يناقض نفسه حين يدعى أن جوهر الدين الإسلامي يتناق مع التعصب ، وقد جعل الكاتب العصبية والعنصرية تتجلى في قريش لأنهم أهل النى ومنهم نشأ نشأ الشرف معهم هذه القبيلة .

ثم إن الحوارج والشيعه يمثلان - في رأيه - ثورة واحتجاجا على سيادة الجنس العربى على الشعوب الإسلامية باسم اللغة والدين ، بل وسيادة قريش على كافة القبائل العربية لمجرد أن النى كان قرشياً « مقدمة ص ٥٤ » . وأنهم علماء العربية بالتعصب والعنصرية حين تحدثوا عن أثر لهجة قريش في اللغة العربية وأنها تغلبت على بقية اللهجات واللغات الأخرى ، وجعل ذلك كله بسبب نزول القرآن الكريم بلهجة قريش وبسبب سيادة قريش ولجنتهم بعد انتصار الإسلام .

وهذا الحديث قصد به الكاتب الغض من شأن اللهجة القرشية وبخاصة واللغة العربية بعامة والغض من شأن أصحاب تلك اللهجة التى نزل بها القرآن الكريم والتقليل من أثرها في تكوين اللغة العربية محاولة إرجاع هذا الأثر إلى العصبية والعنصرية « مقدمة ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٧ » .

٥ - الكاتب يتهم أئمة الإسلام كالإمام الشافعى وأبي عبيدة بالعصبية والعنصرية أيضاً لمجرد أنها قالا : إن اللغة العربية تخلو من الألفاظ الأعجمية فقد اتهم قول الإمام الشافعى بسعة العربية وإمكان اتفاق لغتين في بعض الألفاظ بأنه موقف دعاة العنصرية العربية الذين غالوا في تصورههم لقدم الجنس العربى والحضارة العربية « مقدمة ٦٥ » .

وادعى أن نظرية التعصب للغة العربية يجعلها لا تقبل الألفاظ الدخيلة هو السبب في دخول العربية في مأزق شطرها إلى لغتين لغة الكتابة المقدمة ولغة الكلام الدارجة .

والعلماء الذين قالوا بوقوع الأعجمي في القرآن ليسوا شعوبيين بل إنهم جمع غير من الصحابة وصدور الأمة مثل ابن عباس ومجاهد وعكرمة وأبي عبيدة القاسم ابن سلام وغيرهم من جملة العلماء وكبار الباحثين قديما وحديثا .

أما دعوى الكاتب بأن منع وقوع الأعجمي في القرآن شطرا العربية إلى شطرين ، فهي دعوى غير مسلمة بل إنها تنطوى على نظرة خبيثة تريد ترك الباب مفتوحا لدخول الألفاظ

« الثالث » أو الثلاثة وكان معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية الانشقاق نقول : وهذه التصورات مجرد أوهاج لا تجد الدليل العلمى .

٣ - ومن الجوانب الخطيرة في هذا الكتاب التهمج على النصوص القرآنية .

فالكاتب مثلاً ينكر أمر خصب جنوبى الجزيرة العربية « اليمن » في التاريخ القديم ويصف القول بخصب هذا الجزء من الجزيرة بأنه تشنجات بشرية تحتاج في تفسيرها إلى تشنجات جيولوجية . نقول : وهذا إنكار للحقائق المسلم بها وثائقيًا وتاريخيًا .

فالقرآن الكريم ، وهو أوثق النصوص وأعلاها ، يشير إلى خصب جنوبى الجزيرة العربية قائلاً : « لقد كان لبنا في مسكنهم أمة جنتان هن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور . فاعرضوا فارسنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذوات أكل حط وأثل وشئ من سدر قليل . ذلك جزيناهم بما كفروا وهل نجازى إلا الكفور » . فإذكار خصب اليمن ووصفه بأنه تشنجات بعد اتهاماً للنص القرآن الموثوق به ، مع أن الحقائق والوثائق تؤيد ما جاء به القرآن الكريم ، ولذا فهذه الدعوى زيف بلا مرأ .

٤ - والكاتب يتخطى الحدود فيزعم أن الإسلام ينطوى على العنصرية والعصبية ، فالإسلام كان يضم العرب والمستعربين « الموالى » وبالطبع كان في زعمه يتضمن أن الإسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الإيمان والتقوى والعمل الصالح ، وهو ما لم ينص عليه صراحة في التاريخ الإسلامى خشية الفتنة ولخالفته صراحة لجوهر الدين « مقدمة ص ٥٤ » . والواقع أن الكاتب ارتكب مخالفات تاريخية ، وعليه فالإسلام كان ولا يزال مثلاً لاهتمام بغير العرب ، وكان الموالى من الشرف إلى حد كبير في عصر الرسول « ص » وبالقرآن الكريم يضع هذا المبدأ المهم قائلاً : « يأيا الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا إنا أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير » .

أما أن مبدأ العنصرية لم ينص عليه صراحة في الدين الإسلامى خشية الفتنة ، فهذا لا دليل عليه من الواقع ولا من

ونرى بحساسة هذا الكاتب على خروجه وتبججه ونيله من الإسلام .

كما نرى مصادرة هذا الكتاب حفاظا على مشاعر المسلمين ومتنا لهذا الافتراء أن تنشر ويلتبس على القراء ما هو عام وما هو حقد وكيد .

الأمين العام المساعد للمجمع

د. محمد بن عبد الله
د. محمد بن عبد الله
١٦٨١/١١

١٩٨١/٩/٦

الوثيقة الثانية : الدفاع

أحمد شوقي الخطيب
الحامي لدى محكمة النقض

بسم الله الرحمن الرحيم

محكمة جنوب القاهرة الابتدائية

السيد الأستاذ/رئيس المحكمة

مذكرة

بأقوال الدكتور لويس عوض

معروض ضده ضد النيابة العامة

في

الطلب الخاص بضبط كتاب « مقدمة في فقه اللغة

العربية »

المحدد للنطق بالحكم فيه

جلسة ١١ فبراير سنة ١٩٨٢

(١)

(١) في يقين الملمطين غاية ما يكون الاطمئنان للقاء صفحته ، الواقع غاية ما تكون الثقة بمدالة وشموخ القضاء المصري ، يلتمس المعروض ضده رفض تأييد الضبط والأمر

والتركيب الأجنبية في اللغة العربية لتفقد العربية شخصيتها ، بل إن طبيعة الانضباط وعدم التهاون هي التي حفظت لنا لغة القرآن سليمة حتى الآن .

فهذه التهم التي ألقى بها الكاتب تعد مسابقة خطيرة في التهجم على أئمة الإسلام والتهوين من شأن هؤلاء الأعلام وأثرهم ومكانتهم العلمية والدينية للمسلمين والأمة العربية .

وإن الكاتب يريد أن يصل إلى أغراضه عن طريق قلب الموازين والحقائق وجعل اللغة طريقة .

٦ - وقد استتج بناء على مقدمات افتراها - أن صلب اللغة العربية ذاته كان من نفس الشجرة التي تفرعت عنها المجموعة الهندية الأوروبية قبل هجرة العرب من موطنهم الفوقاوي إلى شبه الجزيرة العربية التي تحمل اسمهم الآن . وبالتالي فإنه ادعى أن ما نتجده من عناصر غير هندية لأوربية هو الدخيل وليس صلب الأصلا ب .

وهو بهذا يحاول أن يثبت أن كتابه يقوم على دعم رأيه الذي يقلب الموازين فيجعل العربية فرعاً من فروع اللغات الهندية الأوروبية .

ويقول الكاتب : « وقد انتهيت من أبحاثي في فقه اللغة إلى أن اللغة العربية هي أحد فروع الشجرة التي خرجت منها اللغات الهندية الأوروبية » .

٧ - وأكثر من ذلك جعل التأثير الأوربي مستمرا في العربية حتى عصر الرسول « ص » ومن المفالطات الكبيرة في هذا الكتاب محاولة الكاتب فصل مصر عن العرب والساميين وجعلها حامية وهي محاولة تدحضها حقائق التاريخ فالثابت أن الساميين والعرب نزّلوا إلى مصر وأفريقية ، فقد تمت هجرات قديمة إلى مصر حوالي الألف الرابع ق.م . وهاجرت عشائر سامية إلى بلاد الحبشة قبل الميلاد بعدة قرون ، ويذكر المؤرخون أن الهجرات السامية ظلت تتدفق على مصر منذ عصور ما قبل التاريخ وطوال العصور القديمة حتى الفتح الإسلامي في القرن السابع الميلادي .

ومن هذا يتبين أن المؤلف د/لويس عوض أراد الكيد للإسلام فالف كتابه هذا زاعماً أنه دراسة وعلم وتحقيق وفي الحق أنه زيف وباطل وتضليل .

(٣) وحسب الكتاب هذه الحقيقة كما تعصمه من الضبط أو المصادرة . إذ من المستحيل استحالة مطلقة أن تقوم الدولة بطبع ونشر كتاب ، يتضمن مساساً بالنظام العام بأي صورة — ناهيك عن المساس بالدين — أو يتضمن على أي نحو ما يستدعي مصادرته . ومن المعلوم — والطبعي بل البديهي — أن الدولة لا تطبع أي كتاب إلا بعد مراجعته مراجعة دقيقة ، ليس فقط للتأكد من عدم مساسه بالنظام العام — أو بالدين !! — على أي نحو ، وإنما للتأكد من أنه كتاب له قيمته العلمية والتي تدعو الدولة إلى أن تتولى أمر طبعه ونشره .

(٤) بل أكثر من ذلك أن نحصر على النص في العقد على أن تحتكر — وحدها دون غيرها — حق طبعه ونشره (التمهيد ، والبنء ثانياً) أو . . . لمدة ثلاث سنوات تبدأ من تاريخ نشر الكتاب ، ولا يجوز للطرف الثاني (المؤلف) أن يتعاقد على نشره أو طباعته مع الغير أو أن يقوم بنشره بنفسه ، ويحصل الطرف الثاني (المؤلف) بكافة الأضرار المادية والأدبية التي ترتب على ذلك ، ويقدرها الطرف الأول (الدولة) . فهل يمكن أن يقال بعد ذلك أن الكتاب ينطوي على مساس بالنظام العام ، أو بالدين ، أو بما يدعو لنيله على الإطلاق ؟ !!

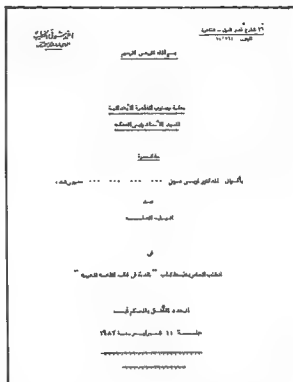
وتثبت حقيقة ثانية :

أن العقد أبرم في ٦ مايو ١٩٧٨ ، ومع ذلك لم يصدر الكتاب إلا في ١٩٨٠ كالتأنيب من رقم إيداعه بدار الكتب الوارد بتهاتيه ، وبإداعة فكل هذا الوقت الذي يناهز العامين لم يكن لإتمام طباعته ، وإتمام ذلك — وقبل طباعته — مراجعته علمية شاملة ، ومن جميع الجوانب وهو ما يتفق معه تماماً أي قول — أو حتى مجرد تصور — بانطوائه على ما يس بالنظام العام أو بالدين .

(٣)

(٦) وثاني الحقائق الثابتة بالأوراق :

إن الكتاب — كالتأنيب به كما قدمنا — صدر في أوائل سنة ١٩٨٠ في حين لم يصدر أمر الضبط إلا في نهاية سنة ١٩٨١ (١٥)



بالإفراج عن الكتاب فوراً ، تأسيساً على أن هذا الضبط لا يستند إلى أي سند من الحق أو الواقع أو القانون ، وأن الحقائق الثابتة في الأوراق تنقض تماماً الأسباب التي بني عليها ، وتدحضها من أساسها ونهايتها ، وفيما يلي بيان ذلك :

(٢)

(٢) فأولى هذه الحقائق الثابتة بالأوراق :

أن الكتاب لم يطبعه ولم ينشره مؤلفه ، ولا نشره ناشر خاص ، وإنما الذي قام بطبعه ، ونشره ، وتوزيعه — بل وحرص على أن يحتكر وحده حق نشره وتوزيعه هو الدولة نفسها ممثلة في وزارة الثقافة التي قامت بطبعه وتوزيعه عن طريق إحدى مؤسساتها الرسمية ، أو بالأدق المؤسسة الرسمية الحكومية المختصة بطبع ونشر الكتب بالذات ، والكتب ذات القيمة بطبيعة الحال وهي « الهيئة المصرية العامة للكتاب » ، وذلك كالتأنيب من العقد المبرم بينها وبين المؤلف في ١٩٧٨/٥/٦ ، والمقدم بحافضتنا الأولى .

وكذلك المفكر المعروف الأستاذ توفيق الحكيم ، الذى كان يعتبر - وأظنه لا يزال - فيلسوف الدولة الرسمى !
(المستدان ٢ ، ٣ يحافظتنا الأولى) .

(أ) لقد كتب الأستاذ نجيب محفوظ يقول للمؤلف إنه فرغ من قراءة الكتاب ، ثم يضيف قائلا عنه :

« ورغم أن فقه اللغة من المواد التى أقاربها من بعيد »
« فقد يهز منهجه العلمى ، وحقته الكبرى فى »
« البحث والتقصى ، ويهزنى أيضا أن يصدر مثل »
« هذا العمل القذ فى هذا الجور الثقافى فيهزه هزة »

« نرجو أن تستمر وتزداد قوة حتى ترجع مصر إلى سابق »
« موقعها العلمى فى الوسط العربى ... » .

ويشير فى النهاية إلى سابقة تنويهه بأهمية الكتاب فى الإذاعة .

(أى تحت سمع الملايين ، ومع ذلك لم يقل أحد قط إن فى الكتاب ما يمس النظام العام أو الدين أو يستدعى الضبط !)

(ب) كما كتب الأستاذ/ توفيق الحكيم يثنى على الكتاب وعمل الجد والاجتهاد والصبر المبلول ، ثم يقول ما نصه :

أولا : « . . من الواضح أنه ليس كتابا لعامة القراء ولا حتى لأكثر المثقفين ، بل هو مما لا يتوفر عليه إلا جلة المتخصصين » ، - أى أنه لم يكتب لعامة القراء ، ولا يقرأه عامة القراء ، بل لا يستطيع قراءته أصلا - ناهيك عن الحكم عليه إلا جلة « المتخصصين » .

ثانيا : « . . لاشك أن اللغة العربية لجديرة بأن يبحث فى جذورها وفروعها المفكرون الجادون أمثالك » (أى المؤلف) .

ثالثا : أن للمفكرين من الأسلاف سبق أن بحثوا فى ذلك ، كما بحثوا فيها ورد فى القرآن الكريم من الألفاظ التى تسبب إلى سائر اللغات . ومنهم المفكر الإسلامى الكبير (ابن عطية)

ديسمبر ١٩٨١ بالتحديد أى بعد حوالى الستين من صدوره ونشره وتداوله ، ونحت سمع ويصر الدولة بسائر أجهزتها ، وإدارة البحوث والنشر بالأزهر والسيد أمينها المساعد ، والذى لم يتقدم بذكرته إلا فى ١٩٨١/٩/٦ ، وفى اليوم التالى مباشرة ليوم ١٩٨١/٩/٥ الشهر الذى جرى فيه ما جرى ، واعتقل خلق الله ورجال الفكر والجامعات وسبقوا للمسجون زرافات ووحدانا ، حتى قبض الله لهم - ولهمصر - وهذا جليدا أعاد الحق إلى نصابه وأعادهم للحرية وأزال عنهم آثار ما لحق بهم من عدوان .

.....

وإن ثائق المذكرة ستد طلب الضبط فى هذا الوقت بالذات ، فله بلا أدنى شك دلالاته الناطقة فى أنها لم تكن إلا مسيطرة للطوفان الذى اجتاح البلاد وقتئذ ، ودون وجه حق على الإطلاق ، بدليل بادرة المعهد الجليل إلى إتهائه وإزالته .

(٨) هل على الأهم من ذلك هو السؤال :

كيف يمكن أن يظل الكتاب متداولاً لمدة عامين تقريبا - علنا ، وفى الأسواق ، ونحت سمع ويصر الدولة بمختلف أجهزتها ، بل والدولة نفسها هى التى طبعت وهى التى تتولى - طوال هذين العامين - توزيعه !

نقول :

كيف يحدث هذا - ويستمر لمدة عامين - لو كان فى الكتاب كلمة واحدة ، ولا نقول سطر واحد ، ينطوى على أدنى ملامح بالدين أو بالنظام العام أو بما يستدعى ضبطه ؟ !!

واليس هذا أقطع دليل يشهد للكتاب ويرد عنه تمام أى ادعاء بمخالفته للنظام العام أو القانون أو بانتهاكه على ما يستدعى الضبط .

(٤)

(٩) وثالث الحقائق الثابتة بالأوراق :

ما شهد به للكتاب أعلام الفكر فى مصر ومنهم الكاتب والمفكر الكبير - الإسلامى النزعة - الأستاذ نجيب محفوظ ،

.. « المغنى » للفاضى عبد الجبار .
... إلخ ... إلخ .

(١١) والكتاب - كالثابت به - لم يقتصر على استعراض فكر معين دون غيره ، وإنما يستعرض الأفكار المختلفة ، والمدارس المختلفة والمذاهب المختلفة ، وهو شيمة العالم المفكر عندما يكتب ، وما يستوجب إزجاء الشكر له ، وليس سوق اللوم والضيظ والمصادرة !

الكتاب يتحدث - مثلاً - عن المعتزلة ، فيتحدث عن الأشاعرة ، وعن أهل السنة ، والشيعية ، هولاء يقتصر على رأى ، ولا ينحاز إلى رأى ، ولا يهذب رأياً ، وإنما هو يستعرض - فى أمانة علمية مطلقة - سائر المدارس الفكرية المعروفة فى الفكر العربى والإسلامى ، والى - مهما اختلفت فىا بينها - فإن أحداً لم يقل إن فيها ما عس الدين أو القرآن الكريم ، وحاشا لله ثم حاشا لله ألف مرة أن يحدث وأن يقال ذلك .

(١٢) وأخيراً خامس هذه الحقائق الثابتة بالأوراق :

وإذا كان ما تقدم يكفى - بالقطع - للإفراج عن الكتاب ، فإنه تبقى حقيقة خامسة ثابتة بالأوراق ، يتعين إثباتها ، ألا وهى أن كل ما جله بمذكرة إدارة البحوث بشأن الكتاب غير صحيح بالرة ، بل وخالف تماماً للثابت به ، ويحسبنا بياناً وتأكيداً لذلك مجرد الاستعراض السريع لما جاء بالمذكرة ، وما جاء بالكتاب ، كما ما يلى :

أولا

(١٣) تقول المذكرة فى أولى (كدا) بنودها - « ففى نظره (المؤلف) أن فقهاء الإسلام اجتهدوا أن يضعوا نظرية الوعى فى الإسلام على غرار نظرية (اللوجوس) ، ويشير إلى ص ٨٥ .

وبالرجوع إلى هذه الصفحة نجد شيئاً مختلفاً تماماً ، نجد المؤلف يستعرض آراء أئمة الإسلام والمدارس الإسلامية فى طبيعة القرآن والوعى ، فيقول إنها تتلخص فى ثلاثة (كدا) مدارس : الأشاعرة ، والمعتزلة ، وفرقة ما بين بين ، ويعد أن

الذى عرفه الأستاذ/ الحكيم بأنه من جهابذة القدماء المفكرين وأورد جانيها ما قاله فى هذا الشأن .

(وهذا هو ما تسميه مذكرة إدارة البحوث تهجياً على الإسلام وعلى اللغة العربية ، سامح الله كاتبها الذى يتكلم فيها لا يعلم)

رابعاً : أن مثل هذا البحث كما يقول الأستاذ/ الحكيم هو : « ... ما عرفت حضارة العرب والإسلام فى أزهى عصورها »

« لذلك سررت غاية السرور أن يقوم مفكر مثلك بالبحث »
« فى فقه اللغة ليسيرى طريق الأسلاف الباحثين بهذا »
« الصبر والجهد والالتزام دون إحجام أمام الصعوبات » .

.....

وبالإضافة لبلين الكتابين القاطعى الدلالة ، فقد قدمنا عدد جريدة أخبار اليوم الصادر فى ١٩٨٢/ ١/ ٢ والمضمن تحقيقاً عن (أحسن كتاب قرأوه فى عام ١٩٨١) تحدث فيه الأستاذ على شلش المفكر والنائد الأدبى والفكرى المعروف عن الكتاب باعتباره أحسن كتاب قرأه فى سنة ١٩٨١ م .

(٥)

(١٠) ورابع الحقائق الثابتة بالأوراق ، وبالكتاب نفسه :

أن مؤلفه لم يقل شيئاً من عنده ، وإنما استعرض ما قاله كبار أئمة الفكر العربى والإسلامى وأمهات كتب الفكر العربى والإسلامى ، كل ذلك كالثابت فى الكتاب الذى يحفل بذكر أئمة الفكر ، وأمهات الكتب وعيونها ، ولا يفتك يشير إليها فى كل موضع ، وفى كل صفحة من صفحاته ، أمثال :

- .. تاريخ الطبرى .
- .. « المذهب » للسوطى .
- .. مقدمة ابن خلدون .
- .. « رسالة الغفران » للمعرى .
- .. « الخصائص » لابن جنى .
- .. « العرب » للجوالقى .
- .. « للزهر فى علوم اللغة » للسبوطى .
- .. « شفاء الغليل فىا فى كلام العرب من النخيل » .

« ... معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية
« الانثاق Transubstantiation ورفض مساواة » .
« المسيح لله في الجوهر Consubstantiation » .
« في أهم مدرستين للاهوت المسيحي نبعنا من الفكر
« البيزنطي ... » .

.....

ثالثا

(١٧) تقول المذكورة - ألا ثبت يد كاتبها - إن الكتاب فيه
تهجيا على النصوص القرآنية إذ إنه ينكر أمر خصب جنوبي
الجزيرة العربي « اليمن » في التاريخ القديم ..
وهذا القول افتراء خالص يخالف بل مناقض للكتاب الذي
جاء عكسه تماما حيث يقول في آخر سطر ص ٧ ما نصه حرفيا :
« أما تاريخ الحضارة العربية الجنوبية (أي سبأ ومعين) »
« فيبدأ نحو ٨٠٠ ق م . أي ثمانية »
« قرون قبل الميلاد !! »

رابعا

(١٨) ويبلغ الافتراء الذروة بالمذكورة حين تفتري - قائل
الله من سطرهما - أن الكتاب يزعم أن الإسلام ينطوي على
المنصرية والعصبية .
وهذا بدوره افتراء خالص نستكره بكل شدة أيضا وتلدين
كاتبه الذي من المؤكد أنه لم يقرأ الكتاب أصلا ، وإلا لما قوى
على أن يفتري ما افتراء .
الكتاب واضح تماما في أنه يقول إن الإسلام يرفض
المنصرية والعصبية ، ولكن هناك من أرادوا أن يستغلوا
الإسلام بسبب نزوله باللغة العربية ليعطوا أنفسهم - بوصفهم
عربا - امتيازًا خاصًا للولاية والحكم الأنصار ، وبالذات بنو
(كذا) أمية ، في حين أن الإسلام يرفض ذلك تماما ، ويقوم -
وكما جاء بالكتاب حرفيا (ص ٥٥) ، على أن :
« .. الخلافة أو الإملاء أو الإمارة على المؤمنين ليست
وراثية » .

يستعرض آراء تلك المدارس المختلفة - التي لم يقل أحد بتاتا إن
أباً منها يتهجم على الإسلام أو يشي به - نجده يجتم الصفحة
(٨٥) - بعكس ما تقول المذكورة تماما إذ يقول ما نصه :

« وبهذا وضعت المعتزلة النقيض لاجتهادات فقهاء
الإسلام »
« الذين اجتهدوا في أن يضعوا نظرية الوحي في »
« الإسلام على غرار نظرية (الوحيوس) » .

(١٤) ولقد قلنا بحافظتنا التالية كتاب (الدين والوحي
والإسلام) تأليف مصطفى باشا عبد الرازق رئيس الجمعية
الفلسفية المصرية التي أصدرت هذا الكتاب ، وقد تناول فيه
معنى « الوحي » عند فقهاء المسلمين من مختلف المدارس بما
لا يختلف بتاتا عما جاء في الكتاب ، ولم يقل أحد إن كتاب
مصطفى باشا عبد الرازق فيه مساس بالدين أو واجب
المصادرة !!

ثانيا

(١٥) تقول المذكورة - أو بالأدق تفتري افتراء - على
الكتاب أنه ينطوي على « مهاجمة الكتاب عقيدة التوحيد
الإسلامية وجعلها تقوم على مبدأ التثليث » ، وتضيف أنه
« زعم أن كلمة (الصمد) في القرآن الكريم تنطوي على مبدأ
التثليث .. »

والمؤلف المعروف ضده ، وكذلك حماني المتشرف بكتابة
هذه المذكورة ، يستكران بشدة هذا الذي افتراه المذكورة
والمخالف بل المناقض للتثليث بالكتاب صراحة والذي جاء به
صراحة (ص ٣٠٦) عن كلمة « الصمد » ما نصه حرفيا أنها
كلمة : « .. نادرة الاستعمال ، وأشهر استعمال لها هو »
« في الصمدية ، ولذا ربط المفسرون معناها دائما »
« بتوكيد التوحيد وإنكار التثليث في مفهوم الصمدانية »

(١٦) بل الأكثر من ذلك : أن الكتاب يقول في ذات
الصفحة (ص ٣٠٦) أنه ، حتى في المسيحية ، أو في أهم
مدرستين للاهوت المسيحي ، فإن :

العربية من ألفاظ أجنبية ، وهي على التوالي ، وكما جاءت
بالكتاب ص ٦٥ :

- كتاب « العرب » للجواليقي المتوفى ١١٤٥ م .
- كتاب « التذليل والتكميل ، لما استعمل من اللفظ
الدخيل » للشيخ المتوفى ١٤١٧ م .
- كتاب « المزهر في علوم اللغة » للسيوطي المتوفى
١٥٠٥ م .
- كتاب « شفاء الغليل فيها في كلام العرب من الدخيل »
للخفاجي المتوفى ١٦٥٩ م .
- الاشتقاق العربي للأصمعي المتوفى ٨٣٠ م .
- كتاب « الخصائص » لابن جني المتوفى ١٠٠١ م .

(٢٢) هذا ما جاء به ص ٦٥ من الكتاب الذي لم يفعل أكثر
من أن استعرض آراء المفكرين والأئمة المختلفة في مسألة وجود
ألفاظ أجنبية (أو أعجمية) في اللغة العربية ، واستعرض
أمهات الكتب في هذا الخصوص على نحو ما قلنا ، والتي
وضعها أئمة من علماء المسلمين والعرب لا يرقى إليهم أو إلى
علمهم ولا إلى دينهم ، أحد على الإطلاق ، وليس محرر هذه
للمذكرة الشقية . .

(٢٣) وإذا كان كل ما تقدم قاطعاً في دحض أي افتراء من
الكتاب ، قاطعاً في فساد كل حرف جاء بالمذكرة ضد طلب
الضبط ، وكانت كل الحقائق السابقة استعراضها قاطعة في
ذلك أيضاً ، وفي مقدمتها :

- أ . . أن الدولة نفسها هي التي أصدرته .
- ب . . وأنه ظل متداولاً تحت سمع وبصر كافة أجهزة
الدولة ، وإدارة البحوث ، وغيرها ، طوال العامين .
- إذا كان ذلك ، فإنه بالتأكيد يكفي للقضاء برفض طلب
تأييد الضبط والإفراج عن الكتاب ، ودون ما حاجة أصلاً
لتشكيل أي لجنة لراجعته .

(٢٤) إن لنا معظم الثقة في تضامنا المصري للمجيد
الشامخ ، الذي يظل كل من يعيش على أرض هذا الوطن ،

« وإنما نحن لمن تختاره الجماعة ، ولو كان عبداً أسود »
فهو هذا هو القول بأن الإسلام يتناول على العنصرية ١١ ؟

خامساً

(١٩) وتدعى المذكرة - افتراء (كذا) - أن الكتاب قصد به
الغرض من شأن اللهجة القرشية التي نزل بها القرآن ، وباللهجة
العربية بعامية ، وهو افتراء غثخلق تماماً ويقطع في أن كاتب
المذكرة لم يقرأ الكتاب أصلاً ، والذي يقول ص ٦٧ حرفياً :

- « ولقد توسع ففهم اللغة العربية الأوائل وكثير من المتأخرين »
- « في إثبات ما جاء في « الصحاح » لابن فارس من أن »
- « لغة العرب أفضل اللغات وأوسمها » وكان عليهم أن »
- « يراجعوا مشكلة تعدد لهجات العرب التي كانوا يسمونها »
- « (لغات) في الموازنة مع لغة قريش التي نزل بها »
- « القرآن ، فاتفقت كلمتهم على أن لغة قريش كانت أرقى »
- « ولغات العرب وجعلوا من لغة قريش معيار الصحة والقصاحة »
- « ولا شك بسبب نزول القرآن بلغة قريش . . »

أفهل بعد ذلك تكذيب قاطع لافتراءات المذكرة وصاحبها ١١ ؟

سادساً

(٢٠) وتفترى المذكرة أن الكتاب اتهم أئمة الإسلام (ص)
٦٥ كالإمام الشافعي وابن عبيدة بالعنصرية والعصبية لمجرد
قولها بخلو اللغة العربية من الألفاظ الأعجمية ، وتضيف أن
قول الكتاب بأن منع وقبح الأعجمي في القرآن شطر العربية
شطرين هو قول غيبث لأنه يترك الباب مفتوحاً لدخول الألفاظ
الأجنبية في اللغة العربية مما يفقدنا شخصيتها (١١) .

وهذا الافتراء - بشقيه - غثخلق ولا أصل له في الكتاب بل
مناقض للثابت فيه . .

(٢١) إذ بالرجوع إلى ص ٦٥ التي أشارت إليها المذكرة
نجدها خالية تماماً مما نفتريه ، وليس بها - على الإطلاق - أي
اتهام لأئمة المسلمين بالعنصرية أو غيرها ، وكل - ونقول
كل - ما فيها هو استعراض - مجرد استعراض - علمي بحث
لسلسلة من عيون وأمهات الكتب العربية والإسلامية التي كتبها
أئمة الفكر الإسلامي والعربي ، والتي وجدوا فيها ما في اللغة



وبحضور السيد الامتاذ عبد السميع شرف الدين وكيل أول
 نياية أمن الدولة العليا وبحضور السيد/امين كامل حنا
 السر

صدر الحكم الآن :

في التظلم رقم ٦٣٥ لسنة ١٩٨١ حصر امن الدولة العليا
 المرفوع من : نياية أمن الدولة العليا

ضد

الدكتور/لويس عوض
 المحية

بعد سماع الرافعة ومطالعة الأوراق

حيث ان الرافعة تخلص فيما أثبتته محضر المحضر الضبط (كذا)
 القلم حمدي عبد الكريم بمحضره المؤرخ ١٩٨١/١٢/١٥

ويصون له حريته ، ويرد عنه كل عدوان .

هكذا كان القضاء المصري ، وهكذا سيظل دائما .

كما كان مع طه حسين عندما اتهموا كتابه « اشعر الجاهل »
 منذ أكثر من نصف قرن .

ومع الشيخ علي عبد الرازق عندما اتهموا كتابه « الإسلام
 وأصول الحكم » منذ أكثر من نصف قرن أيضا .

ومع توفيق الحكيم عندما اتهموا كتابه « يوميات نائب في
 الأرياف » منذ أربعين عاما .

ومع نجيب محفوظ عندما اتهموا كتابه « أولاد حارتنا » في
 السبعينيات .

ومع الدكتور ثروت عكاشة عندما اتهموا كتابه « القنون
 التشكيلي في العالم الإسلامي » في السنوات القليلة الماضية .

وأولا وأخيرا

مع كل صاحب فكر

ومع كل ضحية من ضحايا العدوان والإرهاب الفكري .

بناء عليه

ولما تراه المحكمة الموقرة من أسباب أفضل ..
 نلتزم القضاء برفض طلب تأييد المصادرة والإفراج عن
 الكتاب .

وكيل للمعرض ضده

أحمد شوقي الخطيب

الحامي

الوثيقة الثالثة : الحكم

بسم الله الرحمن الرحيم

باسم الشعب

محكمة جنوب القاهرة الابتدائية

حكم

باجلسة المنعقدة علنا بسراى المحكمة في يوم الخميس
 الموافق ١٩٨٣/٦/٣٠ برئاسة السيد الأستاذ/حسين فؤاد
 رئيس المحكمة .

دائماً بتوكيد التوحيد وانكار التثليث في مفهوم الصمدانية ص ٣٠٥ وزعم ان كلمة الصمد في القرآن الكريم تنطوي على مبدأ التثليث فعند حديثه ان العدد ثلاثة ص ٣٠٥ عند مقارنة بين كلمة (ختم) المصرية وكلمة صمد العربية وجعل كل (كذا) منها مساويا (كذا) للآخرى أو بعبارة ثانية جعل قوانين الفونطيقا تسوخ التبادل بين الحاء الحامية والصاد العربية وبين التاء الحامية والدال العربية وحكم بان الكلمة العربية صمد متطورة عن الكلمة المصرية القديمة ختم وما دام قد ذكر أن كلمة ختم المصرية ثلاثة فان كلمة صمد ثلاثة ايضا . يقول الكتاب وطبقا لقوانين الفونطيقا ختم المصرية تساوى صمد المصرية قانون ح الحامية تساوى ص السامية فاذا كان الأمر كذلك كان معنى الصمدية الثلاث أو الثلاثة وكان معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية الانبثاق تقول ان هذه التصورات مجرد أوهايم لا تجد الدليل العلمى . . ومن الجوانب الخطيرة في هذا الكتاب التهم على النصوص القرآنية فالكتاب مثلا ينكر أمر خصب جنوب الجزيرة العربية (اليمن) في التاريخ القديم (ص ٣) ويصف القول بخصب هذا الجزء من الجزيرة بأنه تشنجات بشرية تحتاج في تفسيرها الى تشنجات جيولوجية . وتقول هذا انكار للحقائق المسلم بها وثائقيا وتاريخيا فالقرآن الكريم وهو اوثق النصوص واعلاها . . يشير إلى خصب جنوبي الجزيرة العربية قائلا : « ولقد كان لسبأ في مسكنهم آية جنتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور . فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبلدناهم بجنتيهم جنتين ذوات أكل حط وأثل وشيء من سدر قليل . ذلك جزيناهم بما كفروا وهل نجازي إلا الكفور » صلى الله العظيم فانكار خصب اليمن ووصفه بأنه تشنجات يعد اتهاماً للنص القرآن الموثوق به مع أن الحقائق والوثائق تؤيد ما جاء به القرآن الكريم لذا فهذه الدعوى زيف للآراء كما ان الكتاب يتخطى الحدود فيزعم ان الاسلام ينطوى على العنصرية والعصبية فالاسلام كان يضم العرب والمستعربين (الموالي) وبالطبع كان في زعمه يتضمن أن الاسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الايمان والتقوى والعمل الصالح وهو ما لم (يتضمن) ينص عليه صراحة في التاريخ الاسلامى خشية الفتنة ولخالفته صراحة لجورح الدين (ص ٥٤) من الكتاب وهذا من الكتب مخالفة تاريخية وعلمية فالاسلام كان وما يزال

من أنه تم اختطاف لمباحث امن الدولة من ادارة البحوث والنشر بالازهر الشريف من أنه يتداول بالاسواق كتاب بعنوان (مقدمة في فقه اللغة العربية) تأليف الدكتور لويس عوض وأن الكتاب يتضمن تمجدا على الاسلام والمسلمين على اللغة العربية والقرآن الكريم وان الكتاب يتضمن بعض الموضوعات التي تنال من الاسلام وتهاجم القرآن الكريم وتشكك في صحته (على النحو الموضح بالتفريق المرفق) وطلب السيد الامين العام للمساعد لمجمع البحوث الاسلامية بالازهر الشريف اتخاذ اللازم قانونا نحو مصادرة هذا الكتاب حفاظا على مشاعر المسلمين ومنعاً لحدوث فتنة وقد تم التحفظ على عدد ٢٤٠٠ نسخة من نسخ للكتاب وقد تم الاحتفاظ بعددها ٣٢٩٠ نسخة ومرفق طيه عدد ثلاث

نسخ وارقى بمحضرة تقرير صادر من مجمع البحوث الاسلامية الامين العام المساعد بأخذ الأهر على كتاب مقدمة في فقه اللغة العربية تأليف الدكتور لويس عوض في الفصل الثاني من هذا الكتاب ص ٢ يرى المؤلف ان مذهب أهل السنة في القول بقديم القرآن وما تبعه من القول بقديم اللغة العربية يرتبط بنظرية اللاجوس المسيحية التي تقول بقديم الكلمة ففى نظره ان فقهه الاسلام اجهلوا ان يفهموا نظرية الروحى في الاسلام على غرار نظرية اللاجوس وهى كلمة الله المرافقة لعقل الله أو للروح القدس أو نظرية البيريويم وهى كلمة الله المرافقة للعقل الاملى أو الفيات أو الخلق الأول بكلمة كن فيكون فكان الكون وهى في نهاية الأمر صورة من صور اللاجوس المرافقة بعبارة روح الله وكلمته ص ٨٥ وص ٨٦ و ٦٩ من الكتاب ، مهاجمة الكتاب عقيلة التوحيد الاسلامية وجعلها تقوم على مبدأ التثليث وكثيرا ما حاول وصل الاسلام بهذه النظرية في مواقع كثيرة ويزعم ان كلمة (صمد) في العربية وهى من الاسماء الحسنى كلمة عميرة لانها مادة جاملة لم تشق من فعل ولم يشق منها فعل ويفهم من كلام د . /لويس عوض ما يلى : (أ) ان صمد ثلاثة وان الثلاثة في مفهوم الكلمة قائم على اختلاف عليه اللاهوت المسيحية وطبيعة المسيح والله وكيفية اتصالها بكلمة صمد بمعنى الاسم فيها هو الصفة والصفة هى الاسم ومعنى الصمدية الثالث أو الثلاثة (ب) لم تشق كلمة صمد من الفعل صمد أو يصمد (ج) الصمد من الاسماء الحسنى وهى كلمة نادرة الاستعمال وغامضة المعنى فهى كلمة عميرة ولذلك ربط المفسرون معناها

يهتم بفن العرب وكان للموالى من الشرف الى حد كبير في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم والقرآن الكريم يضع هذا المبدأ المهم قائلاً « يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل ليعرفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير » صدق الله العظيم . أما أن مبدأ العنصرية لم ينص عليه صراحة في الدين الاسلامي خشية الفتنة فهذا لا دليل عليه من الواقع ولا من التاريخ وهو يناقض نفسه حين يدعى أن جوهر الدين الاسلامي يتناقض مع التعصب وقد جعل الكتاب المعصية والعنصرية تتجلى في قریش لانهم آل النبی ومنهم من نشأ منشی الشرف (كذا) معهم لسانه القليلة ثم ان الحوارج والشيعة ثملان (جملة) - في رأيه - ثورة واحجبالا على سيادة الجنس العربى على الشعوب الاسلامية باسم اللغة والدين وبل وسيادة قریش على كافة القبائل العربية لجد أن النبی كان قرشياً (ص ٥٤) كما يهتم علماء العربية بالتعصب والعنصرية حين يتحدثون عن أثر هجرة قریش في اللغة العربية واثنا تغلبت على بقية اللهجات واللهجات العربية وجعل ذلك كله بسبب نزول القرآن الكريم بلهجة قریش وبسبب سيادة قریش ولفجهم بعد انتصار الاسلام ، وهذا الحديث من الكتاب قصد به الغرض من شأن اللهجة القرشیة خاصة واللغة العربية عامة والغرض من شأن اصحاب تلك اللهجة التي نزل بها القرآن الكريم والتقليل من اثرها في تكوين اللغة العربية ومحاولة ارجاع ذلك الاثر إلى المعصية والعنصرية (ص ٦٠ ، ٦١ ، ٦٢) - اتهم الكتاب ائمة الاسلام كالامام الشافعی وابی عیلة بالمعصية والعنصرية أيضا لمجد أنها قالوا ان اللغة العربية تتخلو من الانفاض الاعجمیة فقد اتهم قول الامام الشافعی بسمة اللغة العربية وامكان انضاق لغتين في بعض الالفاظ ، بانه موقف دعة العنصرية العربية الذين غالوا في تصورهم لقدّم الجنس العربی والحضارة العربية (ص ٦٥) كما ادعى ان نظرية التعصب باللغة العربية يجعلها لا تقبل الالفاظ الدخيلة هو السبب في دخول العربية في مأزق شطرها إلى لغتين لغة الكتابة المقدسة ولغة الكلام الدارج وان العلماء الذين قالوا بوقوع الاعجمی في القرآن ليسوا شعوبیین بل منهم جماع (كذا) فغير من الصحابة مثل ابن جلس وجماد وعكرمة وابی عیلة القاسم ابن سلام وغيرهم من جل العلماء وكبار الباحثين قدما وحديثا أما دعواه من منع وقوع الاعجمی في القرآن شطر

العربية إلى شطرين فهي دعوة غير مسلم بما بل انها تتطوى على نظرة خبيثة تريد ترك الباب مفتوحا لدخول الالفاظ والتركيب الاجنبية في اللغة العربية لتنفذ اللغة العربية شخصيتها بل ان طبيعة الانضباط وعدم التهوان هي التي حفظت لنا لغة القرآن سليمة حتى الآن . فهذه التهم التي القى بها الكتاب تعد سابقة خطيرة في التهجيم على ائمة الاسلام والتهوين من شأن هؤلاء الاعلام واثروهم ومكانتهم العلمية الدينية للمسلمين ولائمة العربية وانه يريد ان يصل إلى اغراضه عن طريق قلب الموازين والحقائق وجعل اللغة طريقه . وقد استسج بناء على مقدمات افترها أن صلب اللغة العربية ذاته كان من صلب الشجرة التي تفرعت عنها للجموعة الهندية الاوربية قبل هجرة العرب من موطنهم الفلقرزى إلى شبه الجزيرة العربية التي تحمل اسمهم الآن وبالتالي فانه ادعى ان ما نجله من عناصر غير هندية اوربية هو الدخيل وليس صلب الاصلااب ، وهو بهذا يحاول ان يثبت ان كتابه يقوم على دعم رأيه الذى يقبل الموازين فيجعل اللغة العربية من فروع اللغات الهندية الاوربية اذ انه يقول انه انتهى من ابحاثه في لغة اللغة إلى ان اللغة العربية هي أحد فروع الشجرة التي خرجت منها اللغات الهندية الاوربية واكثر من ذلك فانه جعل التأثير الاوربى مستمرا في اللغة العربية حتى عصر الرسول صلى الله عليه وسلم ومن المغالطات الكبيرة في هذا الكتاب محاولة من الكتاب فصل مصر عن العرب والساميين وسبعها حامية وهي محاولة تدحضها حقائق التاريخ فالنائب ان الساميين والعرب نزلوا إلى مصر وأفريقيا فقد تمت هجرات قديمة إلى مصر حوالى الألف الرابع قبل الميلاد وهاجرت عشائر سامية إلى بلاد الحبشة قبل الميلاد بعدة قرون (ص ٥) ويذكر المؤرخون ان الهجرات السامية ظلت تتدفق على مصر منذ عصور ما قبل التاريخ وتوالى العصور القديمة حتى الفتح الاسلامی في القرن السابع الميلادی ومن هذا يتبين ان المؤلف المذكور لويس عوض أراد الكيد للإسلام فالف كتابه هذا زاعيا انه دراسة وعلم وتحقيق وفى الحق انه زيف وباطل وتضليل ويعرض الأوراق على السيد حامى عام نيابة أمن الدولة فأشر (كذا) سيادة بتاريخ ١٥/١٢/١٩٨١ فقر الضبط ويعرض (كذا) على السيد المستشار رئيس عكمة جنوب القاهرة بتحديد جلسة للنظر في تأييد أمر الضبط ويعرضه على السيد المدعي العام الاشتراكي للنظر ويعرض الأوراق على

وحيث ان التهم أعلن ومثل بالجلسة بوكيل عنه ومن ثم يكون الحكم حضوريا في حقه .

وحيث ان المادة ٤٧ من الدستور الدائم الصادر سنة ١٩٧١ صريحة في ان حرية الرأي مكفولة ولكل انسان التعبير عن رأيه ونشره بالقول والكتابة وغير ذلك من وسائل التعبير في حدود القانون والنقد الذاتي البناء ضمانا لسلامة البناء الوطني وحرية العقيدة ومن ثم فان حرية الرأي في رأى الدستور ليست حرية السخرية أو حرية الازدراء بالشرائع أو التنظيم والقوانين أو حرية التحريض على ما هو قائم في المجتمع . و اذا كان القصد الذى قصده الدستور المصرى وبإباحه هو النقد الذاتى البناء ضمانا لسلامة البناء الوطنى وحفظ المشاعر للجماهير وحرثاتهم وشرائعهم وحرمانهم ومن ثم فليس من قبيل النقد المباح الذى يتضمن التشهير أو التحريض أو الازدراء أو الاثارة .

وحيث إن المادة ١٠٢ مكرر عقوبات تنص على عقاب كل من اذاع عمدا اخبار (كذا) أو بيانات أو إشاعات كاذبة أو مغرضة مثيرة أو دعايات اذا كان من شأن ذلك تكدير الأمن العام أو القاء الرعب بين (كذا) أو إلحاق الضرر بالمصلحة العامة أو إيلاء مشاعر وشعائر الديانات الأخرى كما أنه لا يشترط في وجوب العقاب طبقا لما ورد بالفقرة الأخيرة للنص سالف الذكر عدم صحة البيانات أو الأخبار المذاعة أو المؤلفات بل اكتفى بأن تكون مغرضة .

وحيث انه بانزال القواعد المتقدمة على موضوع الكتاب عمل المسائلة وما ورد به من تعليقات والمشار إليه أنفا على الرغم من اعتراض المعارض ضده على اللجان وطلبه تشكيل لجان أخرى وما ورد بذكرات دفاعه فإنه يتضح ما يلى :

أولا أن المؤلف أورد بصفحة ٣٠٦ من الكتاب أنه طبقا لقوانين الفونطيقا (مخ) المصرية تساوى (صمد) العربية (قانون ح الحليمية = س السابية) فإذا كان الأمر كذلك كان معنى الصمدية (الثالث) أو (الثلاثة) وكان معنى الصمدية بناء التوحيد على قبول نظرية الإنشاق ورفض مساواة المسيح لله في الجوهر في أهم مدرستين للاهوت المسيحي فتبعه الفكر البيزنطى ويلاحظ ان كلمة ص (صمد) العربية هي من الأسماء الحسنى كلمة محيرة لأنها مادة جاملة لم تشق من فعل ولم

السيد الأستاذ المستشار رئيس المحكمة أشعر مساعدته بتاريخ ١٩٨١/١٢/١٦ بنذب الهيئة الماثلة لاتخاذ الاجراءات وبذات التاريخ اشرنا بتحديد جلسة ١٩٨١/١٢/٢٣ لنظر الأمر وتكليف النيابة العامة بإعلان التهم وبعد أن تداولت الدعوى بالجلسات على النحو الموضح بحضورها وبجلسة ١٩٨٢/٣/٣١ قضت هذه المحكمة وقبل الفصل في الموضوع بتشكيل لجنة من السادة الأستاذ الشيخ أحمد حسن الباقورى والأستاذ توفيق الطويل والأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى تكون مهمتها مطالعة كتاب (مقدمة في فقه اللغة العربية) للدكتور لويس عوض ليان ما اذا كانت هناك مغالطات دينية أو لغوية يتضمنها الكتاب المذكور وما اذا كانت هذه المغالطات ان وجدت تخالف نصوص الشريعة الاسلامية كمصدر للدستور والتشريع وتعد تهجيا على الاسلام والمسلمين وعلى اللغة العربية والقرآن الكريم من علمه ثم عادت بجلسة ١٩٨٢/٥/٢٧ وقضت قبل الفصل في الموضوع باستبدال اللجنة السابق لديها بجنة أخرى تشكل من جميع البحوث الاسلامية ومن بين اعضائها بحيث لا يقل عددهم عن ثلاثة يرأسهم السيد رئيس المجلس وعوضين (كذا) من بين اعضاءه وذلك لأداء للمهورية المدنية بمنطوق الحكم الصادر من هذه المحكمة بتاريخ ١٩٨٢/٣/٣١ وذلك بذات الصلاحيات الممنوحة للجنة السابق لديها ونفذا لهذا الحكم قدم المجمع ذات التقرير السابق الإشارة (إليه) والمرقق بمحضر الضغط . وبعد ان تداولت الدعوى بالجلسات على النحو الموضح بحضورها . وبجلسة ١٩٨٣/١/١٥ لم يحضر للمعرض ضده وقرر ممثل النيابة أن المعارض ضده أعلن بجلسة ٨٣/١/١٥ والتس تأييد أمر الضغط ثم حضر وكيل المعارض ضده والتس اجلا لحضور المحامى الأصل للاطلاع .

وحيث ان المحكمة قررت اصدار حكمها بجلسة ١٩٨٣/٢/١٩ ثم قررت مد اجل الحكم لجلسة اليوم فقدم المعارض ضده مذكرة بدفاعه اورد فيها اعتراضه على تغيير (ص) اللجنة السابق لديها بالحكم الصادر بجلسة ١٩٨٢/٣/٣١ كما ان اللجنة الحالية هي ذات الخصم والتس القضاء برفض طلب التأييد والافراج عن الكتاب ومن باب الاحتياط الكل نذب اللجنة التي سبق ان قضى الحكم التمهيدى الصادر في ١٩٨٢/٣/٣١ بتشكيلها لأداء للمهورية المدنية به .

خط وأثر وشيء من سدر قليل ، صدق الله العظيم ، هذا فضلا عن أن العروض ضده قد تطرق في صفحة كتابه المائل رقم ٥٤ ، ٥٥ من (كذا) أن الاسلام الصحيح فيه طبقات غير طبقات الايمان والتقوى والعمل الصالح وهذه هي طبقات العرق العربي واللغة العربية وهو ما لم ينص عليه صراحة في التاريخ الإسلامي خشية الفتنة ولمخالفته صراحة لجوهر الدين بل ولتصه ولكنه متضمن في تكون الدولة الإسلامية (أو على الأصح حتى نهاية عصر الامين لان للمؤمن كان يرى رأى المعتزلة بسبب اختلاط أعرافه) أى حتى نهاية العصر العباسي الأول ومتضمن (كذا) في الصراعات السياسية التي نشبت بين الشيعة الإسلامية سافرة كانت أو مقنعة بقناع المذاهب الإسلامية والفلسفة كلابية كانت أو شرعية وهذا منه أى المؤلف ينطوى على زعم أن الإسلام ينطوى على ما يسمى بالمعاصرة والمعصية والفتنة بين أهل الجزيرة الذي دخلوا في الاسلام وغيرهم من سكان البلاد الأخرى الذين دخلوا الاسلام بعد ذلك وهذا منه افتراء لا يعطى الواقع أو الحقيقة ، ذلك ان الامام البخارى صاحب مسند البخارى هو من سكان تلك الاقاليم التي يقر مؤلف الكتاب المعروض انهم أقل عنصرًا من سكان الجزيرة العربية وهذا العالم الجليل رحمه الله له شأنه في الاسلام بدليل ان كتابه البخارى هو من المراجع الفقهية الجلية في الاحاديث عن الرسول عليه الصلاة والسلام والمؤلف باللغة العربية وضمه كثيرون من تفقهوا في اللغة العربية أمثال الزمخشري وابو (كذا) الاسود الدؤلى وغيرهم ولم يقل أحد بانهم أقل من أهل سكان الجزيرة العربية بل ان هذا القول منه يخالف ما حدث في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام من تكريم لسلمان الفارسي الذي اسلم في عهد الرسول عليه الصلاة والسلام وكان ابن أحد كبراء الفرس كما انه يخالف صريح الآية الكريمة (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا إنا أكرمكم عند الله اتقاكم إن الله عليم خبير) صدق الله العظيم ، بل ان المعروض ضده قد ذهب إلى القول بلًاذا يمسنا إذا كان الانسان قد انحدر من جمجمة واحدة أو من (ص ٢٩) جماجم متعددة ومن وطن واحد أو من أوطان متعددة وفي هذا منه ما يخالف النص القرآني سالف الإشارة . ما بالنسبة لما أثاره المؤلف في صفحة ٩٣ ، ٩٤ من مؤلفه بانهم الامام الشافعي ، أحد أئمة المذاهب

يشترك منها فعل ولا صلة لها بالهومونيم (صمد) (يصمد) وهي ثابتة مورفوليا الاسم فيها هو الصفة والصفة هي الاسم وهي غامضة المعنى نادرة الاستعمال واشهر استعمال لها في الصمدية . وهذا من للمؤلف يتعارض مع الآية الكريمة و قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد و صدق الله العظيم - والآية الكريمة و إذا قال الله يا عيسى ابن مريم آئت قلت للناس المتخول وأمى إلخين من دون الله قال سبحانه ما يكون لى أن أقول ما ليس لى بحق إن كنت قلته فقد علمته تعلم ما فى نفسى ولا أعلم ما فى نفسك إنك أنت علام الغيوب . ما قلت لهم إلا ما أمرتني به أن أعبدوا الله ربي وربكم وكنتم عليهم شهيذا ما دمت فيهم فلما توفيتني كنت أنت الرقيب عليهم وأنت على كل شيء شهيد و صدق الله العظيم . كما قال سبحانه وتعالى و إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون و صدق الله العظيم كما قال سبحانه وتعالى و قال إني عبد الله أتقى الكتاب وجعلني نبيا . وجعلني مباركا أينما كنت وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيا وبرا بوالدي ولم يجعلني جبارا شقيا والسلام على يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيا ذلك عيسى ابن مريم قول الحق الذي فيه يمترون ، ما كان له أن يتخذ من ولد سبحانه إذا قضى أمرا فإنما يقول له كن فيكون و صدق الله العظيم . كما قال سبحانه وتعالى و تكاد السموات يتفطرن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هدا إن دعوا للرحمن ولدا وما ينبغي للرحمن أن يتخذ ولدا إن كل من فى السموات والأرض إلا آتى الرحمن عبدا لقد أحصاهم وعدهم عدا و صدق الله العظيم . ومن هذه الآيات جميعها أن الله سبحانه وتعالى واحد أحد لم يلد بقصد فى الخواضع كمثلته شيء وقد افرد نفسه بالصمدانية أى الفردية وليس غيرها كما ذهب المؤلف وأكد ذلك سبحانه وتعالى فى كتابه العزيز الذى لا يأتية الباطل من خلفه هو من قبله أما بالنسبة لما ساقه المؤلف من انكاره لخصب جنوب الجزيرة العربية «اليمين» من التاريخ القديم مقررا ان القول يحتاج إلى تشجعات جيولوجية فى تفسيره فانه يخالف الثابت فى الآية من ٨ الخامسة عشر والسابعة من صوره (كذا) سببا إذ قال سبحانه وتعالى و لقد كان لسبأ فى مسكنهم آية جتان عن يمين وشمال كلوا من رزق ربكم واشكروا له بلدة طيبة ورب غفور فأعرضوا فأرسلنا عليهم سيل العرم وبدلناهم بجنتيهم جنتين ذوات أكل



الأربعة « بالعصبية والعنصرية لمجرد انه قال ان لغة القرآن اللغة العربية تخلو من الالفاظ الأعجمية وان القرآن لا يشتمل على كلمة واحدة غير عربية وذلك على سند من قول المؤلف ان بعض الالفاظ الأعجمية ومثاتها كانت متداولة في افواه الناس وفي فصيح الشعر في صدر الاسلام بل وفي الجاهلية وبالتالي فقد كان من صلب اللغة العربية أيام الوحي فانه فضلا عن مخالفة قوله هذا لما أورده بكتابه من شواهد وقرائن فاته يخالف قوله سبحانه وتعالى « إنا أنزلناه قرآنا عربيا » « إنا جعلناه قرآنا عربيا لعلمكم تعقلون » سورة الزخرف . كما ان هذا القول من المؤلف فيه لمزة لقوله سبحانه وتعالى وهو الذى لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفها (كذا) فضلا انه يتيح لادخال ألفاظ وتراكيب غريبة على اللغة العربية لافتقادها ذاتيتها المستمدة من القرآن الكريم بالإضافة إلى تجهجه الصريح المباشر لأمة الاسلام واتهامهم بضييق الفهم والتضييق ولا يعلم سوى الله سبحانه وتعالى غايته من ذلك حيث انه يبين من العرض السالف وهو قليل مما حواه الكتاب من مغالطات وتجهج وتزييف لحقائق ثابتة منذ الأزل وحتى الأزل بكتب أنزله سبحانه وتعالى قرآنا وهاديا ومرشدا ومبيننا بلغة فسرنا سبحانه وتعالى بانها اللغة العربية متخذًا المؤلف المروءض ضده من مصطلحات اخترعها لنفسه فقرر اننا بناء على دراسة علمية قام بها كم استغرقتها (كذا) تلك الدراسة عشر سنوات عشرون سنة أكثر ، أقل ، ألم يقل سبحانه وتعالى « إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون » آيات بشر خلقه سبحانه ليتولى تبديل كلماته وهو قائل سبحانه وتعالى « لا تبديل لكلمات ربك » ألم يقل سبحانه وتعالى في حكم آياته « أفنطمعون أن يؤمنوا لكم وقد كان فريق منهم يسمعون كلام الله ثم يحرفونه من بعد ما عقلوه وهم يعلمون » « ولا تشعروا بإياتنا ثمنا قليلا وإياى فاتقون » « ومن الذين هادوا يجرفون الكلم عن مواضعه » حتى يمكن أن يعمى الآن المروءض ضده بعد حوالى اربعة عشر قرنا هجرى (كذا) ليقول ان اللغة العربية التى نزل بها القرآن كانت قد تداخلت من لغات أخرى بل ان مثبات الكلمات كانت منتشرة في صدر الاسلام ونزل بها الوحي وهى ليست عربية الا والله — « لقد ساء ما يحكمون » كما يبين ان الغرض من المؤلف ليس مجرد ص ١٠ البحث العلمى بل ان به لمر مستر (كذا) بقول مؤلفه ان الصمدية تعنى الثالث في اللغة

المصرية القديمة وكذلك في اللاهوت ولا يسع للحكمة والحال كذلك بالرغم من كون تلك الأمور كما قرر مؤلف الكتاب على لسان حماه قد قامت بطبيعتها مطابع الدولة وبإشرافها الا ان تقول كلمتها في هذا المؤلف المراء بالتعويض على التناحر والفننة ويعوى كثير (كذا) من الهدم للاسس في الكون والخلق والحياة والأخرة والدين الاسلامى الخفيف الذى رسع كل شىء حتى الغرضين وان نقضى بتأييد أمر الضبط لهذا الكتاب الذى ينال من الاسلام ويهاجم القرآن ويشكك في صحة ما جاء به ويتهجم على علماء المسلمين ويصفهم بما ليس فيهم .

فلهذا الأسباب

قررت الهيئة تأييد أمر ضبط كتاب « مقدمة في فقه اللغة العربية » للدكتور لويس عوض .

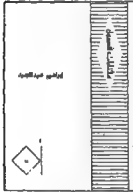
رئيس الهيئة
(امضاء)
أمين السر
(امضاء)

حررت هذه صورة طبق الأصل وسلمت للطالب بعد سداد الرسم المطلوب وقبضت
الرسم المطلوب وقبضت
تحت رقم ٨٤ / ١٤
صور .

● إصدارات جديدة :



● سلسلة تاريخ المصريين (٥٠)
الصحافة المصرية
والقضايا الوطنية
١٩٤٦ - ١٩٥٤
تأليف : د. سهر إيكندر



● سلسلة مختارات لقول (٧٨)
إخلاق النواخذ
تأليف : إبراهيم عبد المجيد



● سلسلة المسرح العربي (٦٨)
تغريبية مصرية
تأليف : محمد أبو العلا السلامون



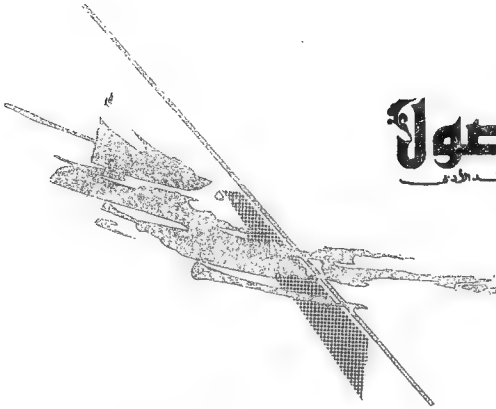
● ديوان البارودي
حققه وضبطه وشرحه :
علي الجارم ومحمد شفيق معروف
تقديم : د. جابر عصفور
إصدار : مؤسسة
جائزة عبد العزيز سعود البابطين
للإبداع الشعري
بالتعاون مع الهيئة المصرية العامة للكتاب



● تأملات في ثورات مصر
تأليف : محمد عبد الفتاح أبو الفضل

● تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

مطالع الهيئة المصرية العامة للكتاب



زمن الرواية

(الجزء الأول)

- الرواية أفقا للشكل والخطاب .
- الصورة الروائية .
- بنية النص السردي .
- خلية النحل .. حرية النحل .
- المفارقة الروائية .

- مدخل إلى قراءة ديريدا .
- البنية ، العلامة ، اللعب .

- ملف خاص عن رواية
- (فى عين الشمس) .

- وردية ليل
- أمواج الليالى .

دراسات

أنفاق
نقدية

نصوص
وإضاءات

متابعات

العدد
الصادى عشر
العدد الرابع

العدد
١٩٩٣

فصول

مجلة النقد الأدبي

● المجلد

السادس عشر

● العدد الرابع

● شهر

١٩٩٣

زمن الرواية

(الجزء الأول)



تصدر عن الهيئة المصرية للعلمة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفني: سعيد السيرى

التحرير: هازم شماتة

حسين حمودة

وليد منير

مكتبات: أمال صلاح

ناظمة قنديل

على عفيفى

● **الانضمام إلى البلاد العربية :**

الكويت دينار ربيع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيرة - العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن ١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠ جنيهها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار ربيع .

● **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً - مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً) .

● **ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :**

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورتيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م .
تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٢٦ - فاكس : ٧٥٦١٢

● **الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مكتبها المتبعين .**

زمن الرواية

(الجزء الاول)

● في هذا العدد :

- مفتتح
 - ٥ رئيس التحرير
 - ١٠ الرواية أفقا للشكل والخطاب المتعددين محمد براءة
 - ٢٧ مقولة النوع وموقع الرواية في النظرية الأدبية الحديثة محمد مشبال
 - ٣٥ الصورة الروائية بين النقد والإبداع محمد أنقار
 - ٥٦ بنية النص السردي يورى لوتمان
 - ٦٠ العناصر الجوهرية للمواقع السردية ك. ف. ستانزل
 - ٦٨ مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي عبد العالي ير طيب
 - ٧٧ إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة محمد علي الكردي
 - ٨٦ وزمن الرواية الإسبانية أيضا محمد أبو العطا
 - ٩٦ خلية النحل .. حرية النحل سليمان العطار
 - ١١٠ الذاكرة .. الصوت الحزين في (مدن غير مرئية) غادة نبيل
 - ١٢٨ ستانيسلاف ليم رائد الرواية والمسرحية العلميتين هناء عبد الفتاح
 - ١٤٤ (مرامار) و (النكتة) : خواطر سيزا قاسم
 - ١٥٧ المفارقة الروائية والزمن التاريخي أمينة رشيد
 - ١٧٧ استشراف الحكاية : ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية سعد البازعي

المجلد
 العاشر
 العدد الرابع

شتاء
 ١٩٩٢

زمن الرواية

(الجزء الأول)

● آفاق نقدية

- مدخل إلى قراءة دريدا في الفلسفة الغربية كاظم جهاد ١٩٥
- البنينة، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية جاك ديريدا ٢٢٠

● نص وإضاءات

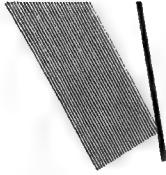
- اللقاء العربي الإنجليزى إدوارد سعيد ٢٥٤
- ميدلارش المصرية أنتوني ثويت ٢٥٨
- أهرامات وافنية بنيلوبى لايفلى ٢٦٠
- (فى عين الشمس) .. قراءة أولية رضى عاشور ٢٦٢
- نفس شرقية .. تحت عيون غربية رنا قباني ٢٦٦
- أسيا وسيف فرائك كيرمود ٢٦٨

● متابعات

- وردية ليل .. رواية ليل وليد الخشاب ٢٧٣
- أمواج الليالى السيد فاروق رزق ٢٧٩
- فوضى النظام .. نظام الفوضى أشرف عطية هاشم ٢٨٧
- الخرز الملون مهدي يندق ٢٩٢
- ملامح البطل المقرب محمد كشيك ٢٩٨
- قضية الحرية فى المسرح المصرى خالد عبد المحسن ٣٠١
- الفكر السياسى عند كافافيس وائل غالى ٣٠٨

● رسائل جامعية

- مقاربة سريرية لرواية (يحدث فى مصر الآن) عبد النبى ذاكى ٣١٧
- مدرسة للنقد الجديد .. إعادة تقويم إسماعيل عبد الغنى ٣٢٠



مفتح

أكثر من علامة تحيط بنا ، تجعلنا نزداد يقينا أننا نعيش فى زمن الرواية . هناك الإنجازات المتميزة بثرائها الكمى ، قطريا وقوميا وعاليا ، على نحو ارتفعت فيه معدلات الإبداع الروائى على مستوى الكتاب ، ومعدلات الاستقبال على مستوى القراء ، فغدت الرواية النوع الجاذب لمزيد من القراء ، فى مختلف الطبقات والقطاعات والمجالات ، بالقدر الذى انتزعت به الرواية آيات التقدير والاهتمام ، سواء كنا نتحدث عن المحافل الرسمية للتقدير العالمى (حيث تتزايد المعدلات الإحصائية للروائيين الحاصلين على جائزة نوبل ، على سبيل المثال ، بالقياس إلى الحاصلين عليها من بقية المبدعين للأنواع الأخرى) أو عن المؤسسات النقدية للتقييم الروائى (حيث تتزايد معدلات الكتابة النقدية عن الرواية عاماً بعد عام ، وتتكاثر مصطلحاتها تكاثراً لافتاً فى وفرته وثرائه وتعمقه ، وينقسم المجال المعرفى العام لهذه الكتابة إلى مجالات فرعية ، فنسمع عن علوم السرد والوصف ويوظفها الرواية ودراسات الزمن والمكان .. إلخ) .

يضاف إلى ذلك قدرة الرواية على التقاط الأنغام المتباعدة ، المتنافرة ، المركبة ، متغايرة الخواص ، لإيقاع عصرنا ؛ وذلك بواسطة الطبيعة البوليفونية التى ينطوى عليها النسيج الروائى ، الذى يؤلف بين العناصر المختلفة ، والخاصية الحوارية التى تجمع بين الأضداد ، وتصل بينها وصل الجدل فى نسيج معقد ، يتسافر فيه السرد والوصف والأحداث والشخصيات وأفعال الكلام وتراكيب الزمان والمكان ، داخل الإطار الدلائلى لمنظور « التنبير » ، فى علاقات تصنع الأطراف للتجاوبية والعناصر المتنافرة فى شبكة متوترة الأبعاد والمكونات : شبكة تظل متواشجة الخيوط ، موصولة المكونات ، حتى لو انقلبت « الحوارية » إلى « كرنفالية » تتحطم فيها علاقات التراتب والوان الحواجز .

ولقد كانت هذه الكرنفالية ، ولاتزال ، أحد أهم أسلحة الرواية فى تدمير الأنساق الإيديولوجية المغلفة ، الجامدة ، للعالم الذى تتولد فيه والعالم الذى تواجهه وتسمى إلى تغييره فى الوقت نفسه ، خصوصاً حين تغدو الحاجة ماسة إلى إعصار يكتسح كل الوان التراتب القمعى بين البشر ، ويحطم كل قضبان السجون التى تفصل بين بنى الإنسان ، وينقض كل علاقات التمايز الذى يفصل بين الأنواع الأدبية ويعقلها فى قضبان الأبنية المغلفة لكل نوع . ولعل هذه الكرنفالية سمة أخرى من

سمات الرواية ، في قدرتها على التقاط تفاصيل المشهد المعقد ، العدائي ، القمعي ، لعلنا ؛ ودقائق النغمات المتنافرة ، المزعجة ، لغصرتنا ؛ وإيقاع التحولات المتدافعة ، متغايرة الخواص ، في لحظتنا التاريخية الراهنة .

لقد كان ازدهار القص ، في تراثنا العربي ، قرين الاحتجاج على القمع ، والتمرد على العنف الذي يُفرض به التراتب الاجتماعي على البشر ، والرفض لكل أشكال القيد على حركة الفكر في تطلعه صوب المعرفة . وفي الوقت نفسه ، كان قرين البحث عن لغة تراوغ المرء ، وتستأنسهم بحيل السرد ، كي تبعد سيف الجلاء عن رقية القاص ، أو تستأنس الجبابة العماليق ، فتدخلهم سجن القص الذي هو أشبه بمصباح علاء الدين . ولذلك ، انتشرت رمزية (كليلة ودمنة) في طرقات بغداد على ألسنة الهامشين ، وتولدت منها في صياغات متجددة في الوقت نفسه : صياغات لم يكف عن خلقها وإبداعها كل المتمربين على أمثال «بشليم» ، باسم كل ما ينطوي عليه رمز «بيديا» . وتحول قص «شهرزاد» إلى احتجاج على قمع التراتب الاجتماعي ، رفضاً لهوان المكانة المفروضة على أمثال «الجارية تودة» ، وظلت محاكمة الحيوان للإنسان ، عند إخوان الصفا ، تطلعا إلى إمام يعلا الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً . وكان القص في (حي بن يقظان) أمثلة تنقض التراتب القمعي المفروض على علاقات المعرفة ، ووسائلها التي تحول بين العقل الإنساني وحرية ابتداء معرفته دون وسيط أو قيد .

وكما التفتت (أولاد حارتنا) الخيط من تراثها ، في عالم «الرواية» الحديث ، واصلت تقاليد الأمثلة التي تنقض ما يثقلها من كل ألوان التراتب الاجتماعي والسياسي والمعرفي ، وذلك في سياق من الدوافع التي تولدت عنها روايات من أمثال (الزيتوني بركات) و(الهؤلاء) و(الحوادث والقصر) و (شرق المتوسط) و (الرهينة) و(البلدة الأخرى) ، وعشرات غيرها من الروايات المعاصرة التي تقول لنا : إن زمن الرواية يوجد حين يختل الإيقاع ولا تستبين نغماته ، حين يغدو الشك في الأنساق علامة على انهيار كل الأنساق الكبرى ، حين تغيب المطلق فلا يبقى سوى النسبي ، حين تتنافر أفعال الكلام فنضج إمكانية الحوار ، حين يعلو نجم (مدن الملح) التي تحمل جرثومة انهيارها من داخلها ، والتي يغدو فيها الإنسان بكل قدراته على الخلق والإبداع مجرد (ذات) لاتعي حتى (هاتف الغيب) من حولها .

هل زمن الرواية ، بهذا المعنى ، هو الذي جعل لوكاتش يصف الرواية بأنها ملحمة الطبقة الوسطى في بحثها عن المعنى والقيمة في عالم تضطرب فيه علاقات المعنى والقيمة ؟ إن الأمر ممكن ، فالرواية فن المدينة القادر ، بحكم ما ينطوي عليه ، على اقتناص تحولات الطبقة الوسطى ، في المدينة التي تزداد تعقداً وازدحاماً ، وكوزموبوليتانية ، والمدينة التي تقارق عصر الصناعة الذي اقتنصت ملامحه المائتة إلى عصر المعلومات الذي تبحث عن قسماته الدالة ، داخل العلاقات المتنافرة بين البشر الباحثين عن (اسم الورد) .

ولعل هذا البحث هو الذى يفسر ، مع غيره ، تلجر عنصر «الشعرية» فى الرواية التى تنطق زمن الرواية ، حيث لاكتفى الرواية بأن تستنزل «الشعر» من عليائه ، فى قمة التراتب الإبداعى الاجتماعى ، بوصفه فن العربية الأكبر ، وفن الطبقات العليا ، أو نوى الباقات المنشأة من الخاصة لا الحرافيش من المهمشين الذين نراهم فى (وكالة عطية) أو (وردية ليل) ، بل تجعل منه أحد فنون العربية ، فى علاقات متكافئة غير مترتبة ، حوارية وليست مونولوجية ، ومتفاعلة متعددة الأبعاد وليست أحادية البعد . وفى داخل هذه العلاقات الجديدة ، أفادت الرواية من الشعر «شعريته» ، وجعلت منه عنصراً من عناصرها التكوينية فى مستوى ، وملحاً من ملامح أنواعها الفرعية فى مستوى ثان . فى المستوى الأول ، نلمح الحوارية التى يتناغم بها الشعرى والنثرى ، فيؤدى كلاهما دوره فى الإيقاع المركب للغة الرواية ، حيث نلمح وجهاً آخر من أوجه الدلالة المتضمنة لمعنى الحوارية عند باختين ، وحيث يتجاوز المستوى اللغوى لعبارة : «كان المغيب يقطر سمرة هادئة» مع المستوى اللغوى لعبارة : «السجن للجدعان» فى صفحات رواية واحدة . وفى المستوى الثانى ، تهيمن الشعرية على الوظائف اللغوية فى الرواية : فتقع «الشعرية» نفسها فى الصدارة من القص ، خالقة (وليمة لأعشاب البحر) أو (مخطوقات الأشواق الطائرة) ، حيث (الزمن الآخر) للكتابة التى تؤسس للرواية الشعرية بوصفها مجلى حدثاً من مجالى الرواية فى زمنها .

وإذا كان التقابل بين صدارة «الشعرية» وصدارة «اللاشعرية» سمة أخرى من سمات الرواية ، سواء نظرنا إلى العلاقة بين الالتهين من منظور المراوحة بينهما داخل علاقات الرواية الواحدة ، أو داخل علاقات الروايات المتعددة ، فإن هذه السمة نفسها ، من منظور آخر ، دالة أخرى على استجابة الرواية لزمنها الخاص ، فى تناقضات عناصره أو تضاد أقطابه ، وذلك بالمعنى الذى يدل على إمكان الاستفراق فى الذاتية ، والفرض عميقاً فى «الأنا» ، حيث تتلجر حمم «الافاء» (Lava) المتدافعة من قرارة اللاوعى ، وقدرة الرواية - فى الوقت نفسه - على تجسيد نقض الذاتية ، ومن ثم الابتعاد عنها ، بعيداً عن الذاتية ، حيث «الشبيبة» الخالصة ، وأطراح الفزعة الإنسانية (إذا استخدمنا اصطلاح أورتيجا إى جاسيت) والتباعد الكامل عن العلامات الانفعالية ، والاستفراق فى عالم الموضوعات المحايد ، أو حتى تكوين عالم مواز هو «كولاج» (Collage) خالص ، تتكون مكوناته من قصاصات الجرائد والمجلات وتقارير وكالات الأنباء وكتابات المختصين ، وذلك فى نسج من العلاقات الدلالية التى تنأى دوالها عن الدلولات الانفعالية ، أو الدلولات الحائمة التى تتحول ، بدورها ، إلى دوال مثيرة لترابطات وتداعيات انفعالية . هذا التقابل بين الشعرى واللاشعرى ، والمراوحة بينهما ، ومن ثم نقض التراتب المفروض على الصلة بينهما ، سواء فى ضفيرة الرواية الواحدة أو الضفائر التى تتقابل بها الروايات المتعددة ، وجه آخر من أوجه العلاقة المتغيرة بين الأساسى والهامشى فى الفن ، وذلك بالمعنى الذى أشار إليه فيكتور شكوفسكى ، عندما ذهب إلى أن علينا ، نحن النظريين ، أن نعرف قوانين الهامشى فى الفن . إن الهامشى وضع غير جمالى ، فى الحقيقة ، ولكنه متصل بالفن ... فلكى يظل الفن حياً ، عليه أن يختار مادة خاماً جديدة ، هى بمثابة حقن للفن بالهامشى الذى يمنحه القوة والحياة المتجددة . وقدرة الرواية هائلة

على أن تحقق أوريثتها بالهامشي الذي يجدد قوتها وحيويتها ، والذي يؤدي دوره في بنيتها الحوارية بوصفه عنصراً من العناصر المكونة للحوارية التي تنطوي عليها الرواية ، والتي تجعلها قادرة على تجسيد سياق متواشج من النغمات والاتجاهات والموازيات والتقابلات التي لأحد لعلاقاتها التكوينية .

وأخيراً ، فإن ما نقوله عن زمن الرواية لا يعنى أننا نقض من شأن الأنواع الأدبية الأخرى ، أو أننا نستبدل بالتراتب القديم الذي يترأسه الشعر التراتب الجديد الذي تترأسه الرواية ، أو أننا ننفي عن الرواية صفة الحضور قبل هذا العصر ، فذلك كله لا يدور بخاطر أى مراقب موضوعى لعلاقات الأنواع الأدبية ، فضلاً عن أنه وجه آخر من تراتب قمعى يستبدل الأعلى بالأدنى ، ليبقى على بنية تنطوي ، دائماً ، على ثنائية الأعلى والأدنى نفسها . وأحسب أن النقد الحدائى ، كله ، يسعى إلى نقض البنية التي تنطوي على هذا النوع من التراتب ، والتي تولده في أن . فهو نقد ينفر من أقانيم «المركز» الثابت (التي يجد القارئ) نقداً لها في القسم الخاص بكتابات بيريدا من هذا العدد) . وما نريده ، وننتطلع إليه ، هو أن نلغث الانتباه إلى متغيرات العصر ومتغيرات العلاقة بين الأنواع : تلك المتغيرات التي أبرزت دور الرواية ، والتي أبرزها الدور الحال للرواية . وكثيرة هي المؤشرات الكمية والكيفية التي تؤكد حضور هذا الدور ويروّضه على السواء .

يكفى أن نتذكر خشبية محمد حسين هيكل (عام ١٩١٤) من أن تلحق به «معرّه» كتابه «الروايات» فتنتقص من مكانته الاجتماعية ، وأن نتذكر صديق إبراهيم عبد القادر المازنى (في العشرينيات) الذي بادره منزجاً حين علم أنه يهم بوضع «رواية» ، وماذهب إليه العقاد حين أصدر كتابه (في بيتى - ١٩٤٥) ، وقال - على لسان صاحبه في وصف مكتبته - قولته الشهيرة : « ما أصغر نصيب القصص من هذه الرفوف» ، ويرر ذلك بأن «الرواية تظل ... في مرتبة دون مرتبة الشعر» ، وأنها تشبه «الخزروب الذي قال التركي عنه - فيما زعم الرواة - إنه قنطار خشب ودرهم حلالة» ، وأنها لا تشيع إلا «بين الدهماء» . لنتذكر ذلك كله وغيره ، ونقارن بينه وما شعرنا به حين قرأنا روايات نجيب محفوظ وأقرانه ، وحين قرأنا كتابات الأجيال اللاحقة عليه ، وحين رأينا نجيب محفوظ ينال جائزة نوبل ، فيؤكد المكانة العالمية للأدب العربى بفن الرواية وليس فن الشعر الذى حفر العقاد من «الرواية» بالقياس إليه . وكان ذلك بعد أقل من خمسة وأربعين عاماً على ما قاله العقاد ، ويعد رحلة مضنية من الرواية العربية التي أكدت مكانتها بالإبداع والتظهير لهذا الإبداع : أى بكل ما يكشف عن تميزها وقدرتها على التقاط نغمات زمنها والدلالة على هذا الزمن في الوقت نفسه .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن نجيب محفوظ ، دون سواه ، هو الذى نقض بالدالة العميقة ما قاله العقاد . وكان ذلك حين نشر نجيب محفوظ في مجلة «الرسالة» في العدد نفسه الذى عاود العقاد فيه هجومه على القصة (٢ سبتمبر ١٩٤٥) مقاله «القصة عند العقاد» . وكان نجيب محفوظ قد فرغ من نشر رواياته التاريخية الأولى (عبث الأقدار - ١٩٣٩) و(رأوبيس - ١٩٤٣) و(كفاح طيبة - ١٩٤٤) ، وبدأ نشر رواياته الاجتماعية التي استلهمها برواية (القاهرة الجديدة - ١٩٤٥) . وفى هذا المقال ، يكتب نجيب محفوظ ما نعدّه إرهاباً يزمن الرواية وتأكيداً لدلالته ، فى أدبنا العربى الحديث.

ولا جناح عليه لو استبدل بالتراتب القمعي للأنواع الأدبية ، عند العقاد . نوعاً مضاداً من التراتب : فالعنف الحدي عند العقاد هو الذي ولد الاستجابة الحديثة المضادة عند نجيب محفوظ . فاستبدل تراتباً بآخر . لكن يبقى مما قاله إحساسه العميق بروح العصر وحاجته للمغايرة ، وإرماصه النبوي بالزمن القادم للرواية العربية : الزمن الذي شارك في صنعه . والذي بدأ التبشير به عندما اختتم مقاله بقوله :

«لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير ، أما هذا العصر ، عصر العلم والصناعة والحقائق ، فيحتاج حتماً لفن جديد ، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال ، وقد وجد العصر بغيته في القصة ، فإذا تأخر الشعر عنها في مجال الانتشار ، فليس ذلك لأنه أرقى من الزمن ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله مؤثماً للعصر ، فالقصة على هذا الرأي هي شعر الدنيا الحديثة . وسبب آخر لا يقل عن هذا في خطره هو مرونة القصة واتساعها لجميع الأغراض ، مما يجعلها أداة صالحة للتعبير عن الحياة الإنسانية في أشمل معانيها . لذلك توجد قصة عاطفية ، وقصة شعرية ، وقصة تحليلية ، وقصة فلسفية ، وقصة علمية ، وقصة سياسية ، وقصة اجتماعية . ولعل الشمول في التعبير يكون مقياساً أصدق من المقياسين اللذين يقترحهما الأستاذ الكبير [العقاد] ، ودلالته واضحة في أن القصة أبرع فنون الألب التي خلقها الإنسان المبدع في جميع العصور» .

رئيس التحرير

الرواية

أفقا للشكل والخطاب

المتعددين

محمد برادة

هل نعيش ، فعلاً ، زمن الرواية ؟

بالرغم من وجود أمارات كثيرة يمكن أن تسند الرأي القائل بأن الرواية هي الجنس التعبيري الغالب خلال العقود الأخيرة ، فإن ربط السؤال بالسياق الأدبي والثقافي العام ، والتدقيق في الموضع الذي تحتله الرواية ضمن الحيز الذي تشغله الأجناس التعبيرية ، قد يحملنا على تعديل موقفنا والانتقال من التسليم بأننا نعيش زمن الرواية إلى البحث عما نعتبره مبرراً للدفاع عن فكرة أن الرواية تستحق أن تكون هي الجنس الأدبي الأقدر على التعبير عن علائق الإنسان الحديث المعقدة ، سواء على صعيد الذات أو على صعيد فهم المجتمع والتكون واستيعاب التحولات المتسارعة .

هذان الناقدان المناصران للرواية إلى أن كتاب أرسطو لم يشمل جميع التركيبات الشعرية ، وأن هناك تغييرات في الأدب تستجيب لتحولات طبائع الأمم وعاداتها . ومن ثم فإن الرواية (سواء كُتبت شعراً أو نثراً) «تتبع الحياة» .

لكن «زمن» الرواية لم يبدأ دورته الحديثة الممتدة إلا في القرن السابع عشر ، خاصة عند ظهور رائعة سرفانتيس (١٦٠٥-١٦٦٥) (دون كيخوته) : فهذه

تبدو الرواية ، لأول وهلة ، أحدثَ جنس أدبي (رغم قدمه) لم يدخل حومة التَّنْظِير والاعتراف بخصائصه إلا في القرن السادس عشر ، عندما نشر الناقدان الإيطاليان سَنْزِيُو «Ceinzio» وبيِنْتِيَا «Pigna» ، سنة ١٥٥٤ ، كتابين عن الرواية ، موضحين أنه ، لا أرسطو ولا أحد قبلهما قد اهتم بهذا الجنس الأدبي وتحديث عنه^(١) . وعلى عكس اصحاب النزعة الإنسانية من شُرَّاح أرسطو في ذلك القرن ، ذهب

العلمي (١٠٠) غير أن هناك خيطاً يسلك ذلك الركاب الضخم من الإنتاج الروائي الذي تخص به جميع الآداب . ومن الصعب الزعم أنفا نستطيع تحديد ذلك الخيط الرابط بين مختلف الروايات المنضوية تحت الجنس التعبيري نفسه ، إلا أنها شديدة التباين ، إلى درجة التعارض ، على مستوى التركيب الفني والقيم وتنظيم الفضاء والزمان . ما الذي يجمع بين (قصة حقيقية) للوقيانوس السيمسالي (وتحولات الجحش الذهبي) للوكيوس أبوليوس ، وهما من القرن الثاني الميلادي ، وبين نصوص مثل (فيلهلم ميستر) لجوته ، و(مدام بوفاري) لفلوير (والصخب والعنف) لفوكنر (والغثيان) لسارتر ، و(سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و(الغيرة) لآلان روب جرييه و (فقهائ الظلام) لسليم بركات ، و (كوابيس بيروت) لغادة السمان ، و (مائة سنة من العزلة) لماركيز و (أنا الأسمى) لأوغسطو روبا باسوس ؟

هذا التنوع المفرط داخل الجنس «الواحد» يسمُ الرواية بحرية الشكل ويؤمن لها التجدد وتغيير الجلد تبعاً لإيقاع العصر ، وانتظارات الجمهور المتلقى . لكنه ، في الآن نفسه ، لا يحميها من التآزم والتعثر . فتاريخ الرواية الحديثة - على قصره - عرف أكثر من «أزمة» وكان موضوعاً لأكثر من تنبؤ بقرب «اختفاء» الرواية ، خاصة في العقود الأخيرة ، حين برزت وسائل تعبير أخرى تقوم على التخييل والتشخيص مثل التلفزة ، والسينما ، والشرائط المصورة ، والمسرح وجميع أنواع «الفرجة» . وبنسب الرواية غير المحدد بكيفية صارمة ، غير المسيج ، كثيراً ما تخطط ملامحه بأجناس أخرى تنتمي إلى العلوم الإنسانية مثل التاريخ ، والتحليل النفسي ، والسيرة ، حيث نجد التخييل والسرد ونماذج من الشخصيات البشرية . الرواية ، إذن ، لا يمكن أن تكون في منجى من منافسة الأجناس التعبيرية القديمة أو الحديثة ولا يمكن ، بالتالي ، أن تقر بتملكها لهذا الزمن الذي نعيشه إلا بعد أن نحدد ما يميزها على مستوى الشكل والخطاب ، وما يتيح لها أن تكون أقدر من

الرواية تُحدث نقلة عميقة على مستوى الشكل والموضوع ؛ فهي تجمع بين الملحة والرواية وتستثمر روايات الفروسية والمغامرات التي كانت سائدة في القرون الوسطى ، وتزواج السرد بالتفكير النظري في جنس الرواية ، وتجعل من شخصية دون كيخوته «المنجّن» الذي يخلط الأوراق ويُعيد النظر في المسلمات . ولأن (دون كيخوته) تحمل في صلبها الإنجاز النصي والتنظير ، وتنبذ بالالتباس وتُشكك في السارد وفي صاحب النص ، فإنها قد نشئت ، في أن ، زمن الرواية الحديثة وافقها : زمن الرواية الفاير للآزمنة القديمة والمصور الوسطى والمتصل ، منذ ذلك ، بعصور الكشوفات والنظريات العلمية وتشديد المجتمعات البرجوازية ، والإقرار بقيمة الفردية ، وتوسيع المدن ، والدخول في مآهة البحث عن الذات والصراع الأبدى بين «الداخل» و«الخارج» ، وافق الرواية المشدود إلى القرن العشرين بوصفها شكلاً مفتوحاً ، قادراً على امتصاص أجناس تعبيرية متعددة ، ومُتّيحاً للتساؤل عن ماهية الكتابة ، والوضع الاعتباري للرواية والتخييل ، ووظيفة السارد والقارئ» . إلا أن هذا النص الروائي الرائد لم يكف ليجمع من الرواية الجنس الغالب (١) المستوعب للجديد في جميع تشكيلاته وتظاهراته . كان لابد من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لتتوافر شروط سوسيوي - ثقافية تُبَوِّئُ الرواية مكانة الصدارة إنتاجاً واستهلاكاً . ومع بداية القرن العشرين ، يتعرّز زمن الرواية من خلال إنجازات نصية تكشف عن إمكانات أخرى في السرد والوصف والتخييل ، والتقاط التفاصيل ، واستبطان الذات المتشظية وسط ضوضاء المدينة واحتراز القيم وتبدلها . روايات ثلاث قد تُخصّص الدورة الثانية لزمن الرواية الحديثة : (بحثاً عن الزمن الضائع) لمارسيل بروست ، و (أوليس) لجيمس جويس ، و (المنسج) لفرانز كافكا . تتكاثر التسميات والاتجاهات وطرائق الكتابة (رواية رومانسية ، واقعية ، رمزية ، نفسية ، رواية الاختبار ، التعلم ، التكوين ، الفانتستيك ، البوليسية ، الخيال

١ - المسار التاريخي لجنس الرواية

يقترن تاريخ الرواية بمفارقة ولدت امتدادات ملتبسة بالنسبة لظهور جنسها والاعتراف به من لدن شارحي كتاب الشعر لأرسطو ، ومؤلفي كتب «فنون الشعر» إلى حدود القرن السادس عشر . ذلك أن أرسطو لم يفسح في كتابه ، كما هو معلوم ، مجالاً للرواية ضمن تصنيفاته للأجناس الأدبية ؛ وكل مانجه ، إلى جانب الملحمة والتراجيديا والكوميديا ، خانة فارغة يمكن أن ندرج فيها المحاكاة الساخرة (الباروديا) إذا اعتبرناها جنساً يتوسل بالنثر ، ويتناول موضوعات «وضيعة»^(١) . ولأن النصوص الروائية لم تكن متداولة في عهد أرسطو ، أو بالأحرى لم تكن قد وجدت بعد ، فإن هذا الحذف يبدو مبرراً . لكن نصوصاً نظرية ، سردية ، تتناول موضوعات «وضيعة» وفانتاستيكية بدأت بالظهور منذ القرن الأول للميلاد في اليونان ثم في المملكة الرومانية ، واستمرت بالانتشار خلال القرون الوسطى في أوروبا وفي ثقافات أخرى وصولاً إلى القرن السادس عشر قبل أن يتنبه بعض النقاد إلى ضرورة سد الثغرة التي أبقى عليها شراح أرسطو الأوفياء . وتتوفر تلك النصوص الروائية القديمة ، أو ما وصل منها ، والمعروفة بالروايات الإغريقية واللاتينية^(٢) ، على خصائص تميزها عن بقية الأجناس ، وتجعلها ذات قرابة متينة بخصائص الخطاب الروائي الذي تبلور فيما بعد ، عند انتقال الرواية من الهامش والإقصاء ، إلى زمن البروز والذيعور (فيما بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر) . ليس غريباً ، إذن ، أن نجد دارسي الأجناس الأدبية اليوم ، يعودون إلى ذلك الإنتاج الروائي المنسي لإعادة قراءته وتحليله واستنطاقه في خصوصيته ، لاستكمال صورة العالم وعلائق الإنسان بحضارته وبالكون في المجتمعين اليوناني والروماني القديم^(٣) .

ما نؤد تأكيدده ، في هذا السياق ، هو عرافة متح الرواية من بقية الأجناس والخطابات التي كانت قائمة

بقية الأجناس ، خاصة الأدبية ، على تشخيص العالم، وبلمرة الرؤية ، و«ابتكار» الحقيقة .

في ندوة مغلقة عن «الرواية اليوم» ، حاول مجموعة من النقاد والروائيين الفرنسيين أن يقدموا جواباً على سؤال «هل ما تزال الرواية ضرورية؟» ، فالحوا على أن ما يميز الرواية ويستلزمها ، هو أنها جنس تعبيرى يتيح لنا أن نقول من خلاله «كل شيء» ، وهذه خاصية لا تتوفر في أجناس أخرى : «فالرواية هي سينما لأنها تستطيع وصف الصور ، وفي الآن نفسه هي أكثر بكثير من السينما لأننا نستطيع من خلالها أن نقول ما تفكر به شخصية روائية ما ، وما يفكر به حجر أو طريق ، كما نستطيع أن نسرد تاريخاً أو نقول ما تظن إحدى الشخصيات أن شخصية أخرى تعتقده ؛ هناك كثافة من الممكنات (...) والرواية المثلى، ورواية الحلم ، الرواية المطلقة هي التي تحاول أن تقول كل ما يجري في لحظة واحدة . وما من فن آخر يمكنه أن يزعم امتلاكه هذه القدرة على قول كل شيء»^(٤) .

انطلاقاً من هذه الملاحظة ، أريد أن أوضح «لزومية» الرواية بوصفها أفقا لتعديد الأشكال والكتساب داخل الجنس الواحد ، ومن ثم إبراز الخصائص التي تؤكد زمن الرواية الممتد نتيجة لشكلها المفتوح ، اللامتهى ، وقدرتها على استيعاب الأسئلة والقضايا والتحويلات الملزمة لرحلة الإنسان . من هذا المنظور ، سنتوقف عند مسألتين أساسيتين :

- المسار التاريخي لجنس الرواية وتقريعاته الممتدة ، على الأقل ، من القرن الأول الميلادي إلى الآن .

- خصائص الخطاب في الرواية وما تتيحه من إمكانات لتعدد الكتابة الروائية ، وتوسيع طرائق التعبير وصوغ الرؤى .

مبذ رشارسون وجان جاك روسو : أى وظيفة التحرير بالمقارنة مع الإرغامات الشكلية والتقاليد المُفكرة ، حيث تذبل الأجناس التعبيرية المعترف بها .» (ص IX).

فضلاً عما تقدم ، يلاحظ جريمال أن بعض النصوص القديمة تحمل بصمات التقاليد الشعبية للقصاصين الذين تأثروا بكتابات المؤرخين النثرية ، فكانو يمارسون فنهم الحكائي في البلدان الآسيوية التابعة للثقافة الهلينية ، ومن ثم فإن معظم موضوعاتهم كانت تستوحى من تاريخ ممالك الشرق بحسب الطريقة التي كانت مخيلة الشعوب المتعطشة للعديد تفهم بها ذلك التاريخ .

لا نقصد ، من وراء هذا الاستشهاد ، حسم موضوع «أصل» الرواية ، بل أن فرضنا هو الإلحاح على تعددية مكونات النص الروائي منذ القدم ، واعتماده على الاقتراض والتفاعل والامتصاص ليصبح نصاً «مستقلاً» في تركيبه الفني ، وخطابه ، ودلالته وهذه الخاصة ستلازم الرواية في رحلتها الطويلة ، وستعود إلى البروز في النصوص الروائية المعاصرة .

في الاتجاه نفسه ، ولاستجلاء اللحظات الأساسية في مسار الرواية التاريخي المطبوع بالتحويلات والتفاعلات والتقاطعات ، نستعرض بإيجاز مقترحات ميخائيل باختين بخصوص نمذجة تاريخية للرواية ، وهي نمذجة تعتمد على المبادئ البنوية لصورة البطل الأساسي ولعلاقته بالزمن ، لكن : «بالنظر إلى ترابط جميع العناصر ، فإن مبدأ ما ، في بنية البطل سيرتبط بنموذج معين من الموضوع ، ويتصور بالعالم ، ويتكيف روائى معين» (٧) .

انطلاقاً من هذا التصور النظري - التاريخي ، يتابع باختين مسار الرواية منذ القدم إلى العصر الحديث من خلال أربعة مُغايرات : رواية السفر

عندما كتبت تلك النصوص المتأنية على التصنيف الارسطي . ويخصوص هذه المسألة ، أجدني متفقاً مع ما ذهب إليه الباحث «بيير جريمال» في مقدمته النفاذة التي صدرَ بها ترجمته الفرنسية للروايات الإغريقية واللاتينية ، مُفنداً الآراء التي تنهب إلى أن تلك الروايات هي سلفية السفسطائية الثانية ، أى الحركة الأدبية التي انتشرت في البلدان المطبوعة بالهلينية ابتداء من القرن الأول الميلادي . واستنداً إلى ذلك ، يفترض الباحث الألماني «إيروين رود» ، أن الرواية الإغريقية تكونت من تركيب جنسين سابقين : المحكيات الغرامية الأثيرة في المراثيات الإسكندرانية ، ومحكيات السفر ، وبالاعتماد على هذين الجنسين ابتدع السفسطائيون الرواية . على عكس ذلك ، أوضح جريمال أن عناصر الرواية موجودة في مجموع الأدب الإغريقي: عند هيوميروس وهيرودت ، وفي خلفيات الكوميديا والتراجيديا كما في الميثولوجيا . لكن إذا كانت جميع الأجناس التعبيرية الإغريقية ملونة بالرواية ، فإن الرواية الإغريقية بدورها استعارت منها عناصر مميزة ، فأخذت من الملحمة العجيب والانغماس في الماضي ، ومن التراجيديا ربط المصائر بالقدر واللجوء إلى التعرف وسوء التفاهم والمواقف القصوى التي تُحل بكيفية سعيدة ، ومن التاريخ استثمار الشخصيات التاريخية . ثم يستخلص جريمال من ملاحظاته الرأي التالي :

«ليست الرواية ، إذا ، مجرد ناتج لتركيب جزئي - تركيب جنسين خاصين وجد محددتين - بل هي توجد ، في الواقع ، عند ملتقى الأجناس ، وهي مادة أدبية خام ، واحتياطي سائل ، حيث تتماس ، بلا نظام ، جميع التطلعات والأفكار غير المصوغة ، وجميع الغرائز الأكثر حيوية في الفكر القديم . وفي هذا الصدد ، تضطلع الرواية الإغريقية بوظيفة مماثلة لتلك التي تضطلع بها الرواية الحديثة

(الرحلة) ، رواية الاختبار ، رواية البيوجرافيا
(والسيرة الذاتية) ، رواية التعلّم .

١ - رواية الرحلة :

لا يكون فيها للبطل ملامح مميزة ، بل هو نقطة متحركة داخل الفضاء الممتلئ بالانتقالات عبر الأسفار والمغامرات والاختبارات التي تتيح للروائي (صاحب الرحلة) أن يقدم التنوع المتجدد للعالم من خلال وصف المجتمع والمدن وطرائق العيش . ففى هذا النوع من الرواية لا يوجد شيء يميز الزمن التاريخي ، وحده زمن المغامرة والسفر يحظى بالاهتمام ، مركزاً على الاختلافات والتضادات . وهذا هو ما يفسر بروز «الإغرابية الاجتماعية» عند وصف الفئة الاجتماعية ، والإثنية ، والبلد ، والعادات . وغالباً ما يغلب الأسلوب الطبيعي فى كتابة الرحلة ، حيث يتفقت العالم إلى أشياء منعزلة وإلى ظواهر وأحداث متجاوزة أو متتالية . وهذا المبدأ نفسه فى بنية البطل وتشخيص الزمان الذى نجده فى روايات سفر أغريقية ولاتينية قديمة ، نجده فى الرواية الشطارية الأوربية مثل : (لازاريلو دو توريسيس) ، (فرانسيون) ، (جيل بلاس) .. إلخ . ونعثر على البنية نفسها مع شكل أكثر غنى بالطفرات ، فى روايات دوفو (Defoe) وسموليت (القرن ١٨) ، ثم فى بعض تنويعات رواية مغامرات الانقلابات خلال القرن التاسع عشر : « إن هذا النموذج من الرواية يجهل الصيرورة وتطور الإنسان ؛ وحتى عندما يتحول وضع الإنسان (فى الرواية الشطارية ، حيث يصبح الشحاذ غنياً ، والعامى نبياً) ، فإنه يظل على ما هو عليه » .

٢ - رواية الاختبار :

ينبنى هذا النموذج من الرواية على سلسلة من الاختبارات يمتحن بها البطل الأساسى ، وتتصل باستقامته وفضائله وقداسته . ويُقدم البطل فى

صورة جاهزة ممتلئة خصاله ومزاياه التى تختبر على امتداد الرواية ويتم التأكد منها . وقد ظهرت رواية الاختبار ، قديماً ، من خلال مفايرين : فى نصوص إغريقية مثل (Les Ethiopiques) و (Loeucipp et Clitophon) ، وفى النصوص اللغاقبية (L'hagiographie) عند بداية المسيحية (النصوص التى تتحدث عن الشهداء وعن القديسين) . وامتداداً لهذين المفايرين ، ظهرت فى العصور الوسطى رواية الغروسية متأثرة ببنيتهما مع تعديل للمحتوى الإيديولوجى لموضوعة الاختبارات . ثم نجد أخيراً الرواية الباروكية التى هى المفاير الأكثر صفاءً وأهمية وتأثيراً لروايات الاختبار البطولى المحمى . وقد تطورت الرواية الباروكية فى اتجاهين مختلفين :

١ - الرواية البطولية للمغامرات (Lewis , Radcliffe , Walpole ...) .

ب - الرواية العاطفية المثيرة للانفعال - النفسية (عند ريتشاردسون وروسو) .

وبالرغم من الفروق القائمة بين مفايرات رواية الاختبار ، فإنها تلتقى فى «ملاح عامة» تصد دالة هذا النموذج فى تاريخ الرواية الأوربية : فمن حيث الموضوع ، نجده دائماً مبنياً على «انزياح» بالنسبة للمجرى العادى لحياة الأبطال . إنه يقوم على أحداث ومواقف استثنائية قياساً إلى الحياة المعتادة . وهذا ما يفسر دور الصيغة فى الرواية بصفة عامة وفى الباروكية بصفة خاصة . وعلى مستوى الزمن ، نجده منفصلاً عن التاريخ وعن السيرة (البيوجرافيا) ؛ إنه «زمن المغامرة» وكذلك «زمن الخرافة» فيما يتعلق برواية الغروسية . ونجد أن رواية الاختبار حققت نجاحاً فيما يتعلق بتشديد الزمن النفسى (خاصة فى

موضوع الرواية ، فإن صورته هو نفسه تكون خالية من أية صيرورة حقيقية : فحياة البطل تتغير ، تتطور ، في حين يظل هو ثابتاً . ولتحول الوحيد الذي عرفته الرواية البيوجرافية (خاصة السيرة الذاتية والاعتراف) يتصل بأزمة البطل وانبعائه (مثلاً هو الحال في بيوجرافية مناقب القديسين المشتملة على صراع ، اعترافات القديس أوغسطين مثلاً) . والخاصة الأساسية لهذا النموذج الروائي هي إنه يجعلنا نرى ظهور الزمن البيوجرافي بطريقة واقعية ، تربط عناصره بضرورة الحياة ، وتتيح تصرف كل حادثة ، بعكس ما هو عليه الأمر في زمن المغامرة والزمن الخرافي .

ويكتسب العالم بدوره في الرواية البيوجرافية ، طابعاً خاصاً . إنه يكف عن أن يكون مجرد خلفية للبطل ليصبح كل شيء فيه وظيفياً متصلاً بحياة البطل الأساسية . وهذا ما يتيح لهذا التشخيص للعالم أن يخطئ التبصر الطبيعي للرحلة من جهة ، وإغرابية رواية الاختبار وأمثلتها التجريدية من جهة ثانية (مثلاً نجد في رواية البيوجرافيا العائلية من نوع Tom Jones لفيلدينج) .

وتتميز صورة البطل في هذا النموذج بالاختفاء شبه التام للصوغ البطولي (héroisation) . فالبطل البيوجرافي يتميز بلامع إيجابية أو سلبية ، لكنها ذات طابع متجمد ومغطاة دفعة واحدة ، والبطل على امتداد الرواية يظل دون تغيير ، ذلك أن الأحداث لا تشكل الإنسان بل مصيره فقط .

يعتبر باختين هذه النماذج الثلاثة سابقة لقيام رواية التعلم في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . وجميع تلك المبادئ البنوية المحددة للبطل قد مهدت لنمو واتساع أشكال تأليفية (تأليفية) من الرواية خلال القرن التاسع عشر ، وفي مقدمة تلك الأشكال الرواية الواقعية (ستاندال ، بلزاك ، فلوبير ، ديكنز ..) : ولفهم رواية القرن التاسع عشر يرى

الرواية الباروكية) ، إنه زمن يتوفر على إدراك ذاتي وعلى ديمومة خاصة ، (عند تشخيص الخطر أو الانتظار الملل أو الأهواء التي لا يمكن إخمادها ...) . وعلى مستوى تشخيص العالم ، فإن رواية الاختبار تركز على البطل وعلى ما يحيط به ، مما يجعل الإغرابية الجغرافية تتفوق على الإغرابية الاجتماعية المميزة لرواية الرحلة . «وبين البطل والعالم ، لا يوجد تفاعل حقيقي : فالعالم عاجز عن تغيير البطل ، فيكتفى باختباره ، والبطل من جهته لا يوجه فعله للعالم ، ولا يغير وجهته ، فهو مشغول بإسناد الاختبارات وإزاحة الأعداء .. إلخ » .

بعد أن وصلت رواية الاختبار إلى أوجها ، من خلال مغايرها الباروكي ، فإنها فقدت في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر صفاتها: لكن النموذج الروائي القائم على اختبار البطل ، ظل مستمراً مع تعقيدات مستمدة من الرواية البيوجرافية ومن رواية التعلم . وعلى هذا الأساس ، يمكن القول إن موضوع الاختبار هي أساس الرواية الواقعية الفرنسية (خاصة عند بلزاك وستاندال) .

٣ - الرواية البيوجرافية :

نجد جذوراً لهذا النموذج في الأدب القديم أيضاً ، سواء في شكل ساذج يتحدث عن النجاح والفشل ، أو في اعترافات ، خاصة في الفترة الأولى لقيام المسيحية وصولاً إلى اعترافات القديس أوغسطين . لكن جميع تلك النصوص لم تكن سوى تمهيد لظهور الرواية البيوجرافية - العائلية في القرن الثامن عشر . وبالنسبة لجميع مغايرات التركيب البيوجرافي منذ القدم ، يمكن أن نسجل مجموعة خصائص هامة : على مستوى الموضوع ، يبنى على لحظات نموذجية وجوهية من كل حياة بشرية (خلافاً للموضوع في روايتي الرحلة والاختبار) . ورغم أن سيرة البطل هي

باختين تصنيفا لرواية التشكل (بدلا من مصطلح التعلم) مستخرجا خمسة نماذج بحسب درجة تمثلها للزمن التاريخي :

١ - الرواية الغرامية المثالية التي يغلب فيها عنصر الزمن الدائري من خلال تشخيص مراحل حياة الفرد وتشخيص التحولات الداخلية للطبع ، والذهنية الناجمة عن مرور الزمن . ونجد نماذج منها في بعض نصوص هيبول وجان بول ، وعند تولستوي .
ب - والنموذج الثاني المتصل بالزمنية الدائرية ينحو إلى تمثيل العالم والحياة بتجربة وبمدرسة ، يتحتم على كل إنسان المرور منها ليؤهل إلى النتيجة نفسها : تبديد النقوش والأوهام والقبول بنوع من الخضوع . نجد هذا النوع من الروايات في النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، خاصة عند Wieland و Wetzel وكذلك عند جوتة .

ج - النموذج الثالث من رواية التشكل تمثله الرواية البيوجرافية والسيرة الذاتية : ففي هذا النموذج تخفى دائرية الزمن ، وتصبح الصيرورة ثمرة لمجموعة من الظروف والأحداث والمشاريع التي تغير حياة ما . مثلا : روايتا (توم جونز) لفيلدن و (دافيد كوبر فيلد) لديكنز .

د - الرواية التعليمية التربوية المبنية على فكرة تربية معينة ، وتتوسل بمشاهد لتشخيص سيرورة التربية والتكوين . يمكن أن نمثل لها بروايتي (تيلماك) و (إميل) .

هـ - النموذج الواقعي ، ويعتبره باختين أهم نموذج في رواية التشكل ، لأن تطور الإنسان فيه يكون غير منفصل عن التطور التاريخي : «فتشكل الإنسان يتم داخل الزمن التاريخي ، الحقيقي ، الضروري ، بمستقبله وزمكانيته (كرونوتوبيته) العميقة» . والنماذج الأولى لهذا النوع تمثلها روايات (G. et Pantagruel) و (Simplicissimus) و (Wilhelm Meister) ففي مثل هذه الروايات : « يتشكل الإنسان

باختين ضرورة تعرف خصوصية مبادئ بنية البطل، وهي المبادئ التي تكمن وراء ضبط الرواية الواقعية وكذلك الرواية التاريخية .

٤ - رواية التعلم :

يلاحظ باختين أن المفاهيم التي يطلق عليها اسم «رواية التعلم» يضم روايات كثيرة تنتمي إلى عصور متباينة وأن مُنظرى الجنس الروائي يختلفون حول بعض تلك النصوص ، ولكن بصفة عامة فإن الأمثلة الأساس التي تُعطى عن هذا المفاهيم هي : (La Cyropédie) لإكسينفون (اليونان ، ق الثالث) ، (Parzival) لفلجرام فون إشنباخ (العصور الوسطى) (Gargantua et Pantagruel) لرابليه ، (Simplicissimus) للألماني جريميلهون (عصر النهضة) ، (تيلماك) لفيلتون (الكلاسيكية الجديدة) ، (إميل) لجان جاك روسو ، (Agathon) لفييلاند ، (فيليهلم ميستر) لجوتة ، (David Copperfield) لديكنز ، (طفولة) مرافقة وشباب لتولستوي ، (جان كريستوف) لرومان رولان ، (الجيل السحري) لتوماس مان .. إلخ .

بعد أن يلاحظ باختين أن عناوين هذه النصوص تشي باللاتجانس التاريخي والنظري ، يقترح تقطيعاً مختلفاً لمعالجة إشكالية رواية التعلم ويستند هذا التقطيع على «عزل» وإبراز المبدأ المصدّر لتشكيل الإنسان ، أي رصد الصيرورة التي ترافق تكون الإنسان وتشكله من خلال تفاعله مع الزمن التاريخي . ولما كانت معظم نماذج مفاهيمات الرواية التي عرضناها من قبل ، تبني على صورة جاهزة للبطل وأيضا على افتراض ثبوت الأشياء بالنسبة للموضوع وتركيب الرواية وبنيتها الداخلية ، فإن باختين يميز بين هذه النصوص والنصوص التي تشخص صورة دينامية للبطل وتجعل التغيرات التي يعرفها تؤثر على مجموع مكونات الرواية وعلى دلالتها . ومن هنا ، يقترح أن نسمي هذا النموذج من الرواية ، «رواية تشكل» الإنسان . وانطلاقا من هذا التحديد ، ينجز

على بنيتها الأجناسية الداخلية التي أتاحت لها التجسد والتخير منذ القدم كما يتجلى ذلك فى تحقیقاتها النصية المختلفة . وهذه الخاصة لا يمكن أن نشبثها بالنسبة لبعض الأجناس الأدبية التي لم تستطع « الانتعاش » والاستمرار فى الصدارة اعتماداً على بنيتها الأجناسية (الملحمة والتراجيדיا ، مثلاً) . ولا شك أن انفلات الرواية من تعقيدات أرسطو وتخفيفها من القيود المحددة لجنسها قد أمدأها بحرية أكبر ؛ تلك الحرية التي اتسعت وتعرزت عند استئناسها لمسيرتها الحديثة ، خاصة عند ظهور نص مثل (دون كيخوته) يتزامن مع توبيع القرون الوسطى وارتداد الحضارة مجال التعدد اللغوى والعلمى والثقافى . الا يكون نوع الرواية - من خلال مساره التاريخى - هو تجربة البحث عن شكل كلى يهدم حدوده وقوانينه ، بقدر ما يكشف أخرى ؟

٢ - خصائص الخطاب فى الرواية

لا نستعمل هنا مصطلح الخطاب وفق التحددات المتداخلة ، المتباينة ، التي عرفها المصطلح عند المهتمين بتحليل شعرية الرواية انطلاقاً من تمييز العالم اللسانى بينيفست بين القصة والخطاب ، بل إننا - رغم الاستفادة من تلك الفروق - نؤثر التصور الباختيين الذى لا يميز بين الشكل والمضمون ويعتبرهما شيئاً واحداً : « داخل الخطاب المعتبر بمثابة ظاهرة اجتماعية : الخطاب اجتماعى فى مجموع مجالات وجوده وغناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً »^(١) .

وعلى هذا الأساس ، فإن التخصيصات التي يكتسبها الخطاب داخل الرواية : سواء على مستوى السرد أو الأصوات أو الأزمنة : هي مرتبطة ومتفاعلة مع مستويات الخطاب الأخرى : الكلام الروائى ، الحوارية ، الوصف ، صورة اللغة مشحونة ومشخصة ، الرؤية للعالم ..

فى الوقت نفسه الذى يتشكل فيه الزمان ، ويعكس داخل ذاته تشكل العالم التاريخى . الإنسان لا يوجد داخل فترة زمنية بل عند حدود فترتين ، حين يتأهب فى أن ينتقل من فترة إلى أخرى ؛ وذلك الانتقال يتم داخله وعبره ؛ إنه مرغم على أن يصير نموذجاً لإنسان جديد ، غير مسبق » .

فى هذا الاسترجاع لمسار الرواية التاريخى الذى اعتمدنا فيه ، أساساً ، على تصور باختين للموضوع ، يهمننا تأكيد نقطتين متصلتين بتحليلنا :

١ - وجود تحولات متلاحقة لشكل الرواية منذ القدم ، داخل بنية مرنة تستوعب التنوع فى التركيب والموضوعات وصورة العالم . فإذا اكتفينا بالتفرعات التي آلت إلى أربعة مغايرات للرواية (كما فعل باختين) ، فإننا نستطيع أن ندرك ضمن كل واحد منها عدة أنماط شكلية مع بقاء المغاير مفتوحاً لاستقبال ألوان أخرى للنمط الروائى . هكذا نجد أن بنية رواية الرحلة القديمة استقبلت محكيات الأسفار ، ورحلات المغامرة ، والرحلات المتخيلة ورحلات الشطار والمكتشفين وقواد الجيوش ، ويمكن أن نضيف إليها نماذج من الروايات الحديثة المستوحية لرحلات داخل الذات أو رحلات متولدة عن التقاص (مثل «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ) ، أو رحلات للشهادة (مثل «سفر إلى الكنفو» لأندريه جيد ، و«عاصفة على جزيرة السكر» لجان بول سارتر ...) والإضافات نفسها يمكن أن تتقبلها المغايرات الثلاثة الأخرى : روايات الاختبار ، والبيوجرافيا ، والتعلم .

٢ - إذا غرضنا الطرف عن الموقف التقويمى التضمن فى تنظير باختين لمسار المغايرات ، وللممثل فى تفضيله لمفهوم تشكل الإنسان المرتبط بصيرورة الزمن التاريخى (لأن هذا الموضوع يستلزم مناقشة خاصة ضمن إشكالية نظريات الرواية)^(٢) ، فإن تحليلاته تفيدنا فى توكيدها الطابع اللامفتهى للرواية ، لا بوصفها جنساً «خالداً» وإنما اعتماداً

(discours) للنص - وإلى جانب هذه المكونات الثلاثة ، نضيف مكونين آخرين بلورهما ميخائيل باختين ، وهما : الزمكان (الكرونوتوب) ، والتشخيص الأبوي للغة . وهذان العنصران يوضحان بقوة خصوصية الخطاب داخل الرواية .

إن توقفنا عند هذه المكونات الخمسة لا يتغيا التحليل المستفيض ، وإنما يستهدف التذكير بما تنطوي عليه تلك المكونات من إمكانات في أفق توسيع الشكل والخطاب الروائيين وضمان تعدديتهما .

(١) السرد / السارد :

لسنا في حاجة إلى استعراض نتائج الدراسات المتصلة بالسردية (narratologie) وبالجوانب غير المعروفة في النقد التقليدي التي أتاحها الانتباه إلى مركزية السرد في كل عملية حكي أو عند كتابة أي نص يعتمد على الحكي . فمصطلحات مثل : المنظور ، الصوت ، الصيغة ، التيمومة ، التبشير .. تكشف تأثير كل عنصر من هذه العناصر علي صياغة النص وعلي دلالاته وعلاقته ببقية المكونات ، وخاصة ما يتصل بالزمان والفضاء والوصف والحوار . وقد راكم السرد الروائي عدة إنجازات نشير من بينها إلى :

- تعدد الأصوات وتعدد الساردين داخل النص الواحد : وهو العنصر الذي برز عند تعدد علائق الإنسان بالمجتمعات الحديثة المطبوعة بالاستلاب واحتران القيم وتشظيها . فلم يعد السرد التقليدي (السارد العالم بكل شيء ، الأحادي) قادراً على تشخيص الواقع المتعدد ، المتقاطع ، المتناقض ، انطلاقاً من صوت السارد وحده ؛ بل إن مسألة التشخيص نفسها (ولو بطريقة محورة للواقع) أصبحت موضع تساؤل ومراجعة ، وأخذت تقسح المجال لـ «الظواهر» (simulation) أو (التحايل على الواقع) . ومن ثم ، يمكن أن نعتبر تعدد الساردين وتعدد الأصوات في الرواية الحديثة ، استجابة جمالية (إستراتيجية) لمقتضيات تنسيب الحقيقة ،

وليس من الدقة في شيء ، أن نُعرف الخطاب الروائي بخصائص « جوهريّة » أو بصفات تمايز بينه وبين خطاب جنس آخر ، لأن المسار التاريخي الذي رسمنا بعض محطاته ، أوضح أن الخطاب الروائي تكون بتماس مستمر مع خطابات الأجناس الأخرى ، مستمداً بعض عناصرها ووحداتها ، ودمجاً لأكثر من جنس أدبي وغير أدبي داخل بنيته المرنة ، المستوعبة للخطابات واللغات المتعددة التي تكتسب - عند دخولها إلى الرواية - نسفاً أدبياً له استقلاله ووحدة الأسلوبية .

لذلك فإن الخطاب الروائي تتضخ معالمة وخصائصه وهو في حالة اشتغال داخل النص حيث تختلف المكونات والوظائف ، بحسب فهم الروائي لتلك المكونات وإمكاناتها ، وأيضاً بحسب فهمه لتاريخ جنس الراوية وعلاقتها بالإيديولوجيا .

واستكمالاً للملاحظات الواردة في عرضنا للمسار التاريخي ، والمتمثلة في تعدد الأشكال والمضامين التي أفرزتها مغايرات الرواية ، فإننا سنتوقف عند العناصر التي نعتبرها ذات خصوصية في الخطاب داخل الرواية والتي تتيح تعدد الخطاب وتعدد إمكاناته في صوغ رؤى العالم ، وتشخيص التحولات تشخيصاً أدبياً . لقد اهتم محللو شعرية الرواية بمكونين اثنين يعتبرونهما أساسيين في خطاب الرواية ، وهما : السرد ، والوصفي باعتبارهما ينترجان في نطاق احتمال الوقوع (vraisemblance) وتحقيق إيهام المحاكاة داخل النص الروائي . لكن الأبحاث الأخيرة ، تنحو إلى إضافة مكون ثالث هو المكون الحوارى بوصفه متميزاً عن المكونين السابقين . وفي هذا الصدد نشير إلى الكتاب الهام الذي ألفه جيليان لان - ميرسيبي بعنوان (الكلام الروائي) (١٠) لرسم أسس شعرية تهتم بالكلام الروائي ، وتبرز الخصوصية الوظيفية والبنيوية والمرجععية للخطاب المباشر (في الرواية) بوصفه موضوعاً سيميائياً منحدرًا من رحم عميق هو الخطاب الموسع (macro -

نص يصطنع الحكى ، بل هو فى الرواية، المجمع لكل الخيوط : إنه يسرد ويوزع الكلام ، يعلق ويحلل ، يمزج الآراء ويجعلها متعارضة فيما بينها . قد ينوب عن الكاتب ولكنه غالباً ما يكسر نوابه ويحول بين القارئ وبين التعرف على صوت الكاتب الحقيقي . وفى الرواية الحديثة ، يأخذ السارد دوراً حاسماً على نحو ما أوضح ذلك تيودور أدورنو فى دراسته اللامحة « وضعية السارد فى الرواية الحديثة » (١٦) . فإذا كان السارد « الثقليدي » قد تقنيت الإيهام على نحو ما خدعتها تقنيت الخشبة فى المسرح الإيطالى ، فإن السارد الحديث قد اتخذ موقفاً ضد كذبة التشخيص الواقعى ، أى ضد السارد نفسه وإدعاءاته القدرة على رؤية مجرى العالم فى «حقيقته» ، بدلاً من التلاحم المصطنع بين السارد والواقع ، لجأ الروائيون المحدثون إلى زخرفة السارد عن موضعه الثابت ليضعوه ضمن « مسافة جمالية » تتيح كشف ما هو تحت السطح ، وتمكن الذات للمشروخة ، المتشظية ، من أن تعبر عن استلابها ومن أن تشكك فى صلاية الواقع وتماسكه . وهناك نصوص كثيرة يتجأ السارد والسارد داخلها نورا أساسيا فى بناء الرواية باتجاه التعدد وتخصيص الكتابة والرؤية . نذكر من بين تلك الروايات :

- (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل ، وفيها يحقق السرد تنسيب الواقع والأحداث والشخصيات ، ويقوم السارد بتوزيع الكلام ، وتطريز التاملات ، ونسج فضاءات الاسكندرية لتغدو شخصية روائية ذات وجود كامل « منسوج من لحم وحجر وإثم وحلم واسطورة » .

- (موسم الهجرة للشمال) للطبيب صالح ، وهى نموذج لتعدد الساردين وإفساح المجال لتنويت الحقيقة وتنسيبها ، بل إعادة ابتكارها .

- (خفة الكائن اللاحتملة) لميلان كونيتز ، حيث يدس السارد صوته متمازجاً ، متلفساً ، متطلاً على حاضر الرواية من أحداث التاريخ ، وجاءاً بين

وترجمة علاقة الشك والارتباب التى باتت تطيع موقف الإنسان من ذاته ، ومن الآخر ، ومن العالم .

- السرد المتحرك : إذا كانت الرواية الكلاسيكية (خاصة فى القرن التاسع عشر) قد طمحت إلى الاضطلاع بدور الملحمة فى المجتمع البرئانى القديم لتقديم صورة « موضوعية » عن علائق الفرد بالمجتمع البرجوازي ، فإن سرد الرواية فى القرن العشرين انتقل من الثبات والخطية اللائمين لتشخيص التلاحم، إلى الحركة والتحريك واستحضار الفوضى، والتناقض ، والقلق ، والتمزق، وكل ما يسم علاقة الإنسان ب « الواقع » . هكذا ، أصبح السارد يحرك القارئ فى جميع الاتجاهات ليقدم له المشاهد واللحظات والاستبطانات ، والأحلام، والاستيهامات ... قد يدع القارئ خارج غرفة البطل أو قد ينخله إليها ؛ وقد يقدم إليه التمول عبر الحكى المجرد أو من خلال الحوار الداخلى الحر . ورغم أن السرد الروائى يلتقى فى معظم هذه الخصائص مع السرد السينمائى ، فإنه يتميز عنه بالقدرة على تشخيص الحياة النفسية للشخصيات تشخيصاً جوائياً ، على نحو ما أوضحت ذلك الباحثة نوريت كوهن فى كتابها (الشفافية الداخلية) (١٧) ؛ فالسرد الروائى يتولف على تقنية المنولوج الداخلى التى تسمح بثلاث طرائق لتشخيص الحياة النفسية لشخص الرواية :

أ - المحكى - النفسى القائم على خطاب السارد عن الحياة الداخلية لشخصية ما .

ب - المنولوج المنقول وهو خطاب ذهنى على لسان شخصية ما .

ج - المنولوج المسرد ، وهو خطاب ذهنى لإحدى الشخصيات يورده خطاب السارد ؛ ويسمى أيضاً فى المصطلحات الفرنسية « الأسلوب غير المباشر الحر » .

والى جانب ذلك ، يتميز السرد الروائى بالوضع الاعتبارى للسارد . إنه ليس فقط العنصر الملازم لكل

بالشم والسمع والذوق واللمس . مع ذلك نجد نصوصاً كثيرة تجمع بين عدة حواس في الوصف الروائي ، وقد يكون نموذج (بحثاً عن الزمن الضائع) مشخفاً للوصف المعتمد على أكثر من حاسة ، خاصة ما يتصل بالموسيقى والرسم والذوق (استحضار السارد لحطوى لامادلين) . ولكن الأوصاف التي تفص بها رواية بروسست لا تكتسب دلالتها ولا يفهم تنوعها إلا بترباط مع منطلق في الكتابة ، وهو الاعتماد على الذاكرة اللا إرادية التي تحرر الصور البدئية المنحسية منذ الطفولة وتستسلم للوصف السردى لتقود خطواتنا ونحن نرتاد حميمة الأنا العميق . وهذا التفريد للوصف عند مارسيل بروسست أحدث نقلة نوعية في التصويرات التي كانت توجه معظم الروائيين في القرن التاسع عشر (خاصة عند كل من بلزاك وإميل زولا) .

على هذا الأساس التفريدي يمكن القول إن الوصف في الرواية تخلص من وهم الاستنساخ والمحاكاة المتقصية ، الشاملة ، إلى تفريد النظر إلى الأشياء والعالم وتحوير الواقع تحويراً يلونه بخصوصية الذات المصورة ، الواصفة . لا شيء يرغب الروائي على أن يتقيد بوصف الأشياء كما تبدو لكل الناس ؛ على العكس ، هو مطالب أكثر بأن يجعلنا نرى - في العادي المشترك - ما لم ننتبه إليه ، أو ما رايناه مندعماً فاقداً لتضاريسه . ومن ثم فإن الوصف في الرواية بوابة للولوج إلى فضاءات الفانتاستيك .

في امتداد هذه الملاحظات ، نجد أن الوصف يضطلع بقسط وافر في عملية تشييد فضاءات الرواية وتخصيصها . ولذلك فإن الأمر لا يتعلق بوصف الأماكن ، والأشخاص والملابس والسلوك ، بل بإبداع فضاء خاص بنص الرواية ، مهما استوحى وأحال على فضاءات واقعية . على هذه الشاكلة ، تتعدد النصوص الروائية المستوحية للقاهرة وباريس ولندن

المحكي والحلمى والشعري بطريقة سردية تحقق مسافة جمالية ، تحطم الإيهام بالواقع .

٢ - (أفراح القبة)^(١٧) لنجيب محفوظ ، وهي تعتمد على السرد الجواني على لسان أربع شخصيات فاعلة ، يتراوح سردهما بين العمق الحسى والعمق النفسى ، وتتحرك داخل فضاء تخيلى مزيج : المسرح الذى تتحدث عنه الرواية ، وفضاء المسرحية التى كتبها عباس كرم وأصبحت جزءاً من نسج السرد ؛ لذلك فإن السرد فيه أفراح القبة « يؤهل إلى علائق دائرية تتقاطع داخلها الحكاية ونقيضها ، وتهتز واقعية الأحداث لتندثر بفلافل التخييل .

٢ - الوصف : العلاقة وطيدة بين الوصف والسرد بالرغم من الملاحظات الكثيرة التى سجلت عن التعارض القائم بينهما والمتمثل فى توقف السرد عند البدء فى الوصف . لكن هذا الرأى لا يقبض عند التخصيص ، خاصة أن نوعية السرد تتحكم فى وظيفة الوصف (هل السارد يتقصد إظهار الأشياء والشخص ؟ أم يرمى إلى وضعها فى إطار معين لتحديد تبادل التأثير ؟) .

ومنذ القرن التاسع عشر اكتسب الوصف أهمية خاصة فى الرواية فانتسح حيزه ، وتنوعت أساليبه . ونحن لا نتوخى ، هنا ، التاريخ للوصف الروائى ، بل إبراز بعض ملامحه الخصوصية المتيحة لتنويع تمظهراته وتجلياته . وغالباً ما تتم المقارنة بين الوصف الروائى وبين الرؤية المباشرة التى تحققها الكاميرا ، على اعتبار أن هذه الأخيرة أقدر على «نقل» ووصف الشخص والامكان والأشياء من الصياغة اللغوية . ومن ثم ذهب البعض إلى أن الوصف فى الرواية فقد أهميته ولم يعد مبرراً . لكن استحضار بعض اللحظات من تجليات الوصف الروائى ، يؤكد خصوصيته ولزوميته . فالوصف فى الرواية ليس ، بالضرورة ، بصرياً محضاً ، بل غالباً ما يمزج بين الحواس رغم صعوبة وصف ما يتصل

بواسطة «كلماتنا». وهذا ينعكس أيضا على مستوى الكتابة الروائية؛ فعندما ننقل كلام المتحدثين وغير المتحدثين بكلماتنا، فإننا نتجزئ سرداً ثنائى الصوت فوق أقوال الآخرين. لكننا عندما ننقل حرفياً كلام الآخرين، فإننا لا نستطيع أن نشخصه وأن نحاوره. ومن ثم، يميز باختين داخل كلام الرواية بين نمطين: كلام أمر يفرض نفسه علينا ويلزمنا أن نعترف به دون شروط ولا تغيير (الكلام الدينى، الإيديولوجى، المؤسساتى ..)، ويظل غير مقنع داخلياً للوعى، وكلام مقنع وهو الذى لا يستظل بسلطة ما، ويتوخى الإقناع بواسطة محاوره وعينا وتشغيل مبرورته. وهذا النمط الثانى من الكلام هو الذى يجب أن يميز فى نظر باختين، الكلام الروائى الحوارى. ما يهنا فى هذه العجالة هو تأكيد إجرائية هذا التمييز لإبراز خصوصية أخرى للخطاب الروائى، خاصة أن مستقبل «تطورات» المجتمعات الحديثة يعدنا بالمزيد من الكلام الأمر المبهوث عبر مختلف أدوات التواصل و«التثقيب» وغسل الدماغ. والرواية، من هذه الزاوية، تحقق عملية مواجهة «موضوعية» بين كلامنا وكلام الآخرين من خلال التشخيص، والحوار الثنائى، ووضع كلام الآخر على المحك للانفلات من تأثير الكلام الأمر، وتنشيط صيرورة الوعى الفردى لمسألة الإيديولوجيا السائدة واستيلاء الصوت الخاص مع وضد، صوت الآخر.

لكن بالإضافة إلى ما تقدم، فإن المكون الحوارى فى الرواية تزداد أهميته وخصوصيته فى الرواية من خلال الأبحاث الأخيرة التى تلقى الضوء على دوره الجوهرى فى أبداع الكلام الحقيقى الكاشف، بإخل الرواية. وهذا ما أوضحه جيليان لان ميرسيبى فى كتابه الذى أشرنا إليه آنفاً. فالكلام الروائى المتشبه أساساً فى الحوار، وفى الحوارات الداخلية، ليس مجرد «استراحة» للكاتب والقارئ أو تزيين للنص، وإنما هو قناة التلطف الروائى، وملتقى الشفوى

ويمشق، دون أن تستنفد الوصف أو يجف معينه. إنها لا ترينا المدينة دفعة واحدة، وإنما تجتزئ ملامح وسمات وكلمات تعجنها بالتذكرات والأحلام والاستيهامات.

هل أجازف إذا قلت إن الوصف فى الرواية، على خلاف «عين الكاميرا»، ينجح أكثر فى تحويل «الواقعى»، «المادى» إلى متخيل؟ هل هى مدن «حقيقية» تلك التى يتحدث عنها الساردون ويصفونها فى: (من يتذكر البحر؟) محمد ديب، (وترايها زعفران) إدوار الخراط (ورباعية الإسكندرية) داريل (وذا) صنع الله إبراهيم؟ ليست، بالأحرى، مدنا متخيلة يسعف الوصف الوارد فيها القارئ على تخيل مدن أخرى، والطلم بفضاضات لا حد لتناسلها؟

٣ - المكون الحوارى: لاشك أن طرح باختين لمسألة الحوار والحوارية فى الرواية، سيظل طرهما رائداً ونقطة تحول فى تحليل الخطاب الروائى، وذلك لأنه ربط المسألة بتصور متكامل عن فلسفة اللغة، وأبعادها الغيرية، وتناسل الكلام للمحاور انطلاقاً من عملية التواصل اليومية. ليس هنا مجال تحليل تصور باختين للغة وقوامها الحوارية، ولكننا نريد الإشارة إلى نقطة أساسية تتيح التمييز بين نوعيات الحوار الروائى وامتداداته المفتوحة القادرة على التكيف فى كل سياق جديد، لتشخيص الصيرورة الإيديولوجية انطلاقاً من الكلام الروائى. هذه النقطة تتصل بتمييز باختين بين الكلام الأمر، والكلام المقنع^(١). إن التمييز بين هذين النوعين من الكلام هو الذى يقود إلى التفرقة بين السرد الثنائى الصوت والسرد الأحادى الصوت: فاللغة خاضعة، فى صيرورتها اليومية، لعملية «النقل»، نقل كلام الآخر (كلام الصحف، كلام المدرس، كلام الكتب...) وهذا النقل إما أن يتم بالحفظ «عن ظهر قلب» وإما

الذى يحدد البنية السطحية انطلاقاً من التيمة (الطريق، العتبة، الصالون ...) . إلا أن مقترحات باختين عرفت إضافات أخرى أغنت المصطلح وأمدته بإمكانات أوسع فى تحليل مكونى الزمان والفضاء ، وفى التنبيه لقدرات الرواية فى هذا المجال . ونشير هنا إلى الإضافات التى قدمها هنرى ميتران^(١٥) والمتمثلة فى ضرورة اعتبار الكرونوتوب المتعلق بصيغة تشخيص العالم (الامتداد ، المسافة ، النمو ، الذبول ...) ، وكذلك اعتبار تنوع زمن الرواية الذى لا يمكن أن تقصره على الزمن التاريخى أو الدائرى كلا على حدة ، كما فعل باختين . على العكس من ذلك يرى ميتران - اعتماداً على تحليله لرواية إميل زولا (جيرمينال) - أن هناك روايات تمزج عدة أزمنة وفضاءات لتولد كرونوتوباً يجمع بين الوعى النقدى والمتخيل الأسطورى (اليشى) . تأسيساً على ذلك ، فإن المهم فى تحليل الرواية وفى كتابتها ، ليس هو الزمان والمكان داخلها (بوصفهما عنصريين مكونين لنسيجها) ، بل الزمن والفضاء المخصصين للرواية أى الكرونوتوب - الذى يصنع نكهتها ويحول زمنها وفضاءها إلى مجال للتأمل والحلم والمقارنة . لنفكر فى كرونوتوبات (بمعناها الاستعارى) كل من : (إجازة تفرغ) لبرد اللبيب ، و(السؤال) لغالب هلسا ، و(الشحاذ) لنجيب محفوظ و(اللجنة) لصنع الله إبراهيم ، و(بيت الباسمين) لإبراهيم عبد المجيد و(حكاية غاندى الصغير) لإلياس خورى .

هل ، عند استعادتنا لفضاء وزمان هذه الروايات ، نستعيد أزمنة وفضاءات مشابهة لأزمنة وفضاءات تاريخية وفيزيقية ؟ أم أن كرونوتوب هذه الروايات ينقش لها ، فى مخيلتنا ، ملامح تميزها عن جميع الفضاءات والأزمنة ؟ ملامح لم تتجسد أى تجسد خارج تخيليتها ، مثلاً هو الشان بالنسبة لفضاء وأزمنة المسرحيات للمخرجة على الخشبة ، والسيناريوهات المشخصة على الشاشة ، بل تظل

بالمكتوب ، منحدر من الرحم العميق للخطاب الكلى للرواية . ومن ثم ، كما يقول لأن ميرسيسى ، : «فإن تدوين الواقع الحوارى لا يرجع مطلقاً إلى فعل «حر» بل هو متصل برؤية للعالم منتظمة مسبقاً ومقسمة ، وتكون وحداتها نسقاً سيميولوجياً مغلقاً ، تميزه الجمالية (الإستيقا) التى تعتبر موضوعة الواقعية الحوارية الميكرو - نصية نسبية تماماً» ، (ص - ٢١) . من هذا المنظور تبرز إمكانات المكون الحوارى فى الرواية بوصفه مظهراً خلافاً لعوالم لفظية ممكنة ، ولتشخيص الصيرورة الإيديولوجية ولتفاعلات الشفوى بالمكتوب . فنصوص مثل (سفر إلى حافة الليل) لسيلين ، أو (فرايزى فى المترو) لكتيو ، أو (الرجع البعيد) لفؤاد التكرلى ، أو (رامة والتنين) لإدوار الخراط .. تكشف عينات من أبعاد المكون الحوارى الملتزم ببناء الرواية العام ويقدرتها المتفردة على تشخيص الكلام المشحون بدلالات تنتمى إلى مجالات وحقول عديدة .

٤ - الكرونوتوب : أكد كثير من الروائيين والدارسين على أن الرواية هى فن / شكل الزمن بامتياز ، لأنها تستطيع أن تلتقطه وتشخصه فى تجلياته المختلفة : الميثولوجية والدائرية ، والتاريخية والبيوجرافية والنفسية ، ومعظم الروايات الأساسية تشخص وتحلر مضمون الزمن الذى لا يرجع وتتخايل على استعداده . غير أن باختين اقترح مصطلح الكرونوتوب (المستعار من حقل الرياضيات) ليحدد تلازم علاقات الزمان والفضاء فى مجال الأدب وتأثير ذلك على الشكل والمضمون ؛ فمؤشرات الزمن تتكشف داخل الفضاء ، وهذا الأخير يركب ويقاس اعتماداً على الزمن . وقد وظف باختين هذا المصطلح فى مجال التاريخ الأدبى وتصنيف الرواية ، وبهنا هنا أن نشير إلى استعمالين اثنين يتصلان بالرواية وهما : تحديد جنس الرواية وتفرعاتها انطلاقاً من الكرونوتوب الذى يبرز البنية العميقة ، ثم الكرونوتوب

نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة» (١٦) .

تصبح المسألة ، إذن ، في الرواية هي طرائق تشخيص خطاب «الأخر» ، سواء كان شخصية روائية أو مركزاً لإرسال خطاب (مؤسسة ، كتاب ، صحافة...) . ويقترح باختين العناصر التالية لانتقاط التشخيص الروائي للغة :

- اللعب الهزلي مع اللغات (من خلال الباروديا ، والأسلية ، والتهجين ..) .
- أقوال الشخصيات الروائية .
- المحكي المباشر .
- خطاب الكاتب الضمني .

- الأجناس التعبيرية المختلطة (الرسائل ، التاريخ ، الوثائق ، المقالة ، للشهد المسرحي ، المقطع الشعري ، الأغنية ، المثل ، الحكمة ..) .

إن هذه الوسائل المتساحة للروائي تمكنه من استيعاب جميع اللغات المتداولة في الحياة اليومية أو في مجالات البحث العلمي والتفكير الفلسفي ؛ وهي أيضاً وسيلة لجعل الرواية مفتوحة على أحدث اللغات (في مجال المهن ، والتقنيات ، واللهجات ..) .

ويمكن أن نشير إلى بعض النصوص التي حققت تشخيصاً أدبياً للغة يعتمد على إدماج لغات العصر ولغات التاريخ ويقيم الحوار بين أكثر من جنس داخل النص الروائي ، مثلما هو الشأن في : (ثلاثية الولايات المتحدة) لدوس باسوس ، و (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف ، و (الزينة بركسات) لجمال الغيطاني ، و (بيروت بيروت) ، و (ذات) لصنع الله إبراهيم ، و (سلطانة) لغالب هلسا .

٣ - الرواية وتحول مفهوم الأدب

حاولنا ، في الفقرات السابقة ، إيضاح أن الرواية - في تاريخها وتحققها النصي - هي شكل وخطاب ينطويان على خاصية التعدد ويسعغان عليه ؛ ومن ثم

محتفظة بكامل وجودها بالقوة» لتشرق لها حياة جديدة ، متنوعة عبر كل قراءة وقارئ .

٥ - التشخيص الأدبي للغة : تكتسي مسألة التشخيص الأدبي طابعاً معقداً تفرعت عنه عدة ممارسات وتصورات متعارضة بين التشخيص واللاتشخيص ، بل أيضاً مالا يمكن تشخيصه (L'imprésentable) . ذلك أن علاقة اللغة بالأشياء لم تعد علاقة تطابق ، ولم يعد يسلم لها بالقدرة على تشخيص ما هو خارج عنها ، وهذا ما جعل علم اللسانية ، يميز بين العلامة والمرجعية . من ثم ، فإن الأسس الأولى للاتجاه الواقعي القائم على افتراض نوع من التطابق بين النص ومرجعياته الخارجية ، سرعان ما تهاوت لتففسح المجال أمام تصورات أخرى أكثر دقة وتعقيداً ، تأخذ بالاعتبار معطيات التحليل النفسي (الخطاب الأدبي يتأسس أيضاً على المسكوت عنه) وعلى دراسات التخيل التي تدرج موقع النص الأدبي ضمن صيرورة الرمزية الاجتماعية ، على اعتبار أن عنصر التخيل يحرر المفوضات من وظائفها التداولية وإحالاتها المرجعية المباشرة ، ليمد لها جسراً مع ما هو خارج عنها ومع ما يمكن أن يتولد منها .

ويقدم لنا باختين ، من جهته ، صياغة أخرى لمشكلة التشخيص الأدبي تنطوي على إمكانية مجاوزة ثنائية التشخيص / اللاتشخيص ، وذلك بربطه التشخيصي الأدبي بتشخيص اللغة / اللغات . فما دام تحقق النص يمر أساساً عبر اللغة وداخلها ، فإن المسألة تنتقل إلى كيفية تشخيص الأدب لغوياً ويعبر عن هذه المسألة في موضوع الرواية بقوله :

« وإذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم وما يقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن

وانعكاسات ذلك على تنظيم المجتمع ، وتوسيع الصناعات الثقافية ، والتحكم في استهلاك القارئ ، والملقى للمنتجات الأدبية والفنية والإعلامية .

في هذا الصدد ، يلاحظ ميشيل ريو في كتابه (الحلم بمنطق)^(١٧) ، أن الكاتب اليوم يعرف أنه يكتب لكنه لا يعرف جيداً كيف يفعل ذلك ، أي أنه لا يتوفر على منطق يهيئه ويضمن له الإنتاج المتواصل ، كما هو الشأن بالنسبة لبقية المنتجين في الحقول العلمية . لقد عجز الأدباء عن إقامة نموذج نظري مؤدٍ لكتاباتهم الخاصة ، وفي كل مرة يكتبون ، فإنهم يخوضون مغامرة الكتابة ، ومن ثم غدا أدب اليوم مطبوعاً بالتشظى والتذرى (atomisation) † ، وسط عالم يخضع ، أكثر فأكثر ، للتسنين والتقنين والمراقبة . وإلى جانب الأدب الذي ظل حريصاً على تطوير التركيب الفني وتعميق الرؤى ، نجد أن هذه التحولات أدت إلى الانتشار الواسع لما يسميه ريو «التخييل الجماهيري» ، مثلاً في ملايين الكليمترات من شرائط المسلسلات والأفلام السينمائية والفديو ، وملايين النسخ من الروايات البوليسية و«الوودية» التي تستهدف التسلية ، وتسكين قلق الإنسان المأخوذ في شرك التنظيمات المجتمعية التي تحيل المواطن إلى لولب داخل متراس ضخم . بل إن تطور العلم الواسع ، دفع دور النشر والعلماء إلى ركوب المحكي والشكل الروائي لتعميم العلم وتبسيطه للجمهور الواسع . لكن هذا المشروع لا يخلو من «نوايا» استحوائية ترمي إلى تفسير الظواهر المستعصية وتقديم الأجوبة الملموسة عن أسئلة محيرة . كيف ، إذن ، تجابه الرواية سطوة هذه الحكايات «الشعبية» ؟ هل بالإمكان أن يستمر الروائيون في الكتابة مولين الأولوية لأسئلة الذات ، معرضين عن معطيات العلم ؟

إننا لا نملك جواباً جاهزاً عن هذه الأسئلة التي تضع الأدب موضع تساؤل وتشكيك في جدواه وفعالته . غير أن ما نحرص عليه ، هو إبراز تحول آخر في مفهوم الأدب (وإصالح الرواية) قد يساعد

قدرة الرواية على استيعاب المستجد والطارئ، وعلى ملاحقة التشكلات المتناسلة اجتماعياً ونفسياً ومعرفياً داخل عالم محموم الخطى ، سريع الإيقاع . لكن هل يكفي ذلك لتبرير غلبة جنس الرواية قياساً إلى بقية الأجناس الأدبية كما يرى البعض ؟ أعتقد أن الجنس الأدبي ، إلى جانب خصائصه التلفظية والشكلية والخطابية ، هو أيضاً بنية (بنيات) اجتماعية ، أو بالأحرى ، يستمد طابعه التواصل (بوصفه فعل كلام) من بنيات اجتماعية معينة تنفخ فيه بقدر ما ينفخ في أوصالها سحره التخيلي وقيمته الرمزية ، والرواية القائمة أساساً على الحكى والمحكى تستجيب للرغبة (الشهوة) † الدفينة ، الراسخة في نفس الإنسان منذ الأزل : رغبة امتلاك العالم عن طريق الحكى ، وإعادة تشكيله وجعله أوسع وأكثر مما هو عليه . من ثم تبدو الرواية هي الجنس الذي استثمر هذا الجانب مضيئاً إليه وهم التملك المعرفي ، لتفسير الذات والآخر والكون بوساطة التشخيص التخيلي . لكن هذا الإبراز لصعود الرواية في زمننا يظل تعميمياً و«تجديداً» إذا لم نربطه بسياق ليس إيجابياً كله بالنسبة لزمن الرواية . وهذا السياق ، باختصار ، يتصل بتحول مفهوم الأدب من جهة ، وبتحول العالم في كل المجالات وخاصة المجال العلمي من جهة ثانية :

– عن تحول مفهوم الأدب ، يمكن القول ، بتركيز شديد ، إنه انتقل من الجمعي إلى الذاتي الخاص (والرواية نموذج للاحتفاء بالذاتية والفردية) ، ثم الانتقال من التسليم بتعريفات الأدب الموروثة إلى التساؤل عن ماهية الأدب ومكوناته وجدواه ، وغاياته (ما الكتابة ؟ كيف نكتب ؟ ماذا نكتب ؟ لمن نكتب ؟ ...) ، ويتأثير من هذه التساؤلات أصبحت النصوص الأدبية تنحو إلى المرجعية الذاتية ، معرضة عن وهم القبض على الواقع وجعالة من الكتابة علامات تؤثر على الغياب أكثر مما تجسد الحضور .

– والجانب الآخر ، يتصل بتحول العالم بسرعة مذهلة ، خاصة في مجال العلوم والتكنولوجيا

الاستلاب، وتعاطف قبولية الثقافة وتنميطها ، تتوفر الرواية ، بإمكاناتها الشكلية والخطابية المتعددة والمتجددة ، على حظوظ كبيرة لإنجاز الوظيفة البارودية ومسألة الإيديولوجيا . إنها تستطيع أن تظل وقيّة لها مشيقتها المقلقة – بالرغم من انتشارها الواسع – إذا حافظت على موقفها المناهض للسلطة . لكن هل تملك الرواية أن تكون غير ذلك ؟ أقصد الرواية المتممة لتقاليدھا التاريخية ولجنسھا المشاكس ؛ فهذا النمط من الرواية لا يمكن أن يحول الكتابة إلى سلطة مادام قائماً على التعددية وتشخيص التناقضات وزحزحة الواحد ، المهيمن ، المتناسك .

عن «زمن» هذه الرواية كنت ومسا أزال أحكى : رواية الأصوات واللغات والرؤى المتعددة ، المتجابهة . رواية ترفض الثبات والجمود ، كما ترفض أن تتحول إلى مسكن للقلق أو إلى محكمة أخلاقية تصدر الأحكام وتطرز التناقضات السهل . «زمن» هذه الرواية قائم رغم هشاشته ، لكنه أفق محتمل مامن سلطة تقوى على إعدامه .

على التفكير في إعادة تدعيم لزومية الأدب والرواية ، أقصد تضرر الأدب من التبعية للإيديولوجي . ذلك أن العديد من النصوص خرجت من شرنقة السلطة ودور الاستنساخ ، لتضطلع بمسألة الإيديولوجيا وكشف تناقضاتها قياساً إلى المعيش ، والحسوس ، والمحلوم به . لقد أصبحت وظيفة الأدب ، في نظر بيير ماسري ، وظيفة بارودية :

«.. فالأدب يمزجه للاستعمالات الواقعية للغة ينتهي ، نتيجة لهذه المواجهة المستمرة ، إلى أن يظهر حقيقة تلك الاستعمالات اللغوية . والعمل الأدبي بما يجريه من تجريب على اللغة ، إن لم يبتكرها ، فإنه يكون ، في أن ، شبيهاً بمعرفة ما ، وكاريكاتوراً للإيديولوجيا المستعملة . دائماً نلتقي ، عند خضوم النص ، بلغة الإيديولوجيا المغيبة مؤقتاً ، غير أنها تكون فصيحة بذلك الغياب ذاته»^(١٨) .

من هذا المنظور نقول إنه ، رغم انتشار التخيل الجماهيري ، والانفجار العلمي ، واستفصال

الهوامش :

(١) انظر :

- Michel Stanesco: *Premières théories du roman*, in *Poétique*, no. 70 (1987) Paris, p.167-89.

يوضح ستانيسكو في هذه الدراسة أن الناقلين سنزيو وبينييا اهتموا بأعمال الشعراء بويارنو Boiardo ولاريوست L'Arioste واعتبراهما مبلورين لجنس الرواية كما ظهرت في فرنسا وإسبانيا خلال القرنين الوسطى وفي عصر النهضة . وقد اعتمدا في موقفهما على الإطلاق من الدفاع عن الشعر الجديد وضرورته لمواكبة تغير الحياة وتنوع الأشياء . وبهذا ، هما ومحللون شعريين آخرين من عصر النهضة ، عن الحق في وجود «شعر جديد» (Nuova Poesia) لأن العالم أيضاً يتغير ، فإنهما كانا ، بذلك ، يؤكدان اللبداً الاستقبالي للجرمى للرواية : جدة العالم تصمد الشكل الداخلي لملائتها مع ذلك العالم .

(٢) خلال القرن السابع عشر ظل معظم النقاد ينظرون بازدياد إلى الرواية معتبرين إياها جنساً «مبتدلاً» فافداً لقوة الشعر التعبيرية . انظر : Pierre Chartier: *Introduction aux grandes théories du roman*, ed Bordas, Paris, 1990, p.4189.

(٣) مجلة *Roman*، العدد ٨ ، سبتمبر ١٩٨٤ ، باريس .

(٤) انظر تحليل جيرار جينيت لهذه النقطة في : *Introduction à l'architecte*, 1979, Seuil.

(٥) أهم هذه النصوص اطلعتنا عليها في الترجمة الفرنسية التي أنجزها Pierre Grimal بعنوان *Romans grecs et latins*، مكتبة لالبياد ، باريس ١٩٥٨ .

(٦) نشير هنا ، بالخصوص ، إلى كتابين :

- Seuil, 1990 *Naissance du roman*, -Massimo Fusillo (مترجم إلى الفرنسية عن الإيطالية)

في هذه الدراسة يوضح فيزيو تأثير الرواية الإغريقية في الثقافة الأوربية ، ويشير إلى أن نصوصها حوكت من لدن البهرنطين وأعيدت كتابة بعض النصوص الإغريقية من جانب كتاب كبار ، مثل سيرفانتيس الذي استوحى الملاحم وأعاد كتابتها نثراً .

- Alain Billaut: *La création romanesque dans la littérature grecque à l'époque impériale*, PUF, Paris, 1991.

في هذه الدراسة نجد تحليلاً جديداً لمكونات الروايات القديمة انطلاقاً من : المكان ، الزمن ، الشخصيات ، التركيب الفني .

(٧) اعتمدنا في هذا العرض على كتاب استتيقا الإبداع اللفظي *Esthétique de la création verbale* الصادر في ترجمته الفرنسية عن جاليمار ، عام ١٩٨٤ ، ص ٢١٢ وما يليها .

(٨) ولقد ناقش هذه المسألة جان ماري شيفر في كتابه :

ed PENS, 1983 *La naissance de la littérature (La théorie esthétique du romantisme allemand)*

لكننا لا نتفق معه في مجموع الانتقادات التي وجهها لباحثين ، ونجد أن قراءته لنظرية الرواية لم تأخذ بالاعتبار جميع تحليلات باحثين ، ولا يتسع المجال هنا لمناقشة هذه المسألة .

(٩) *الخطاب الروائي* ، دار فكر ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٢٥ (ترجمة محمد براءة) .

Gillian Lane-Mercier: *La parole romanesque*, ed, Klincksieck, Paris, 1989

(١٠) انظر :

(١١) انظر :

Dorrit Cohn: *La transparence intérieure (Modes de représentation de la vie psychique dans le roman)*, Seuil, Paris 1981.

(مترجم عن الإنجليزية).

(١٢) هذه الدراسة وريت في كتابه المترجم إلى الفرنسية بعنوان: *Notes sur la littérature* نشر بدار فلاميرين ، باريس ، ١٩٨٤ ، ص ٢٧ وما يليها .

(١٣) صدرت سنة ١٩٨١ .

نجد في أفراح القبة حالة سردية نادرة أوصفها الباحث Gérard Cordese في دراسة بعنوان «السرد والتخييل» ، مجلة *Poétique* ، عدد ٧٦ ، باريس ، ١٩٨٨ .

وهذه الحالة متصلة بالشخصية الساردة في الشكل السردى الجوانى ، عندما تحكى عن ذاتها في وقت تكون فيه قاصرة عن معرفة ذاتها وظروفها خلال فترة من فترات حياتها : أي عندما تكون الشخصية أكثر معرفة من الراوى الذي هو في الآن نفسه الشخصية الراوية . وهذا ما نجده في فصل: عباس كرم ، عندما يعلن انتحاره ثم ينام : فمن المفروض أن العلاقة انقطعت بينه وبين الشخصية التي تعود إلى الحياة لتعرف عن وضعها ما لا يعرفه السارد . (انجزنا دراسة تحليلية لـ «أفراح القبة» ، لم تنشر بعد) .

(١٤) انظر الخطاب الروائي م . م .

(١٥) في دراسته التي تحمل عنوان *Chronotopes romanesques*, *Germinal* مجلة *Poétique* عدد ٨١ ، ١٩٩٠ .

(١٦) *الخطاب الروائي* م . م . ، ص ١٠٤ .

(١٧) انظر : Michel Rio: *Rêve de logique (essais Critiques)*, Seuil, 1992.

(١٨) من كتابه :

Pour une théorie de la production littéraire F. Maspéro. 1971.

مقولة « النوع »

وموقع الرواية

في النظرية الأدبية الحديثة

محمد مشبال

تقديم : زمن الرواية أم زمن الشعر ؟

لعله من الجائز القول بأن الرواية أصبحت النوع الأدبي الذي يحظى اليوم باهتمام متزايد فاق به المكانة التي حظيها الشعر ردحا طويلا من الزمن . غير أن هذا التصوق وهذه الأهمية الملبين نالتهما الرواية في زماننا ، على مستوى الإبداع والتلقي ، لم يوازهما في نظرية الأدب ما يعضدهما . ذلك أن تأمل واقع النظرية الأدبية الحديثة ، يسفر عن هيمنة تكاد تكون مطلقة لجنس الشعر ، على الرغم من النشاط الملحوظ لحركة النقد الروائي ، هذه الهيمنة التي تكشف عن فاعلية جنس الشعر في صياغة المفاهيم الجمالية التي تبلورت في إطار النظرية الأدبية الحديثة ، وعلى رأسها نجد مفهوم « الصورة » الذي اقترن بالشعر دون سواء من الأنواع الأدبية الأخرى . وترتب على ما سبق ، أنه مهما طغى جنس الرواية على زماننا ، فإن النظر النقدي إلى هذه الإبداعات الروائية ما نفي . يعيش زمن الشعر .

وغاية هذا المقال لفت النظر إلى حقيقة الواقع الذي تحتله الرواية في النظرية الأدبية الحديثة ، بالقياس إلى ما حظي به

الشعر من سلطنة تمثلت في توجيه التصورات التقليدية وبناء المفاهيم الجمالية .

الوظيفة الجمالية^(١) وجنس الشعر :

يعد مفهوم الوظيفة الجمالية من بين أكثر المفاهيم شيوعا في النقد الأدبي المعاصر . وقد انطلقت صياغته من السؤال الذي طرحه العالم اللغوي الشهير « رومان ياكبسون » : ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملا فنيا ؟ .

إذا كانت صيغة السؤال وخلفيته تطمحان إلى ضبط المعيار اللغوي الذي يتحدد به نمط الخطاب اللغوي الفني عن بقية الأنماط اللغوية الأخرى في أفق ربط أسئلة الأدب بأسئلة اللسانيات بشكل عام ، فإن تأملا دقيقا للتصور الذي يلموه « ياكبسون » حول مفهوم الوظيفة الجمالية للغة يكشف عن وجود معيار أدبي ضابط لهذا التصور ينأى به عن أن يمثل « البوطيقا » بالمعنى الشامل لأنماط الخطاب (الرواية ، الشعر ، للمسرح ، الإحلام ، السينما ، الشعائر الدينية ...) .

وعمه الإنسان ، على نحو ما تكشف عن افتقاره إلى ضبط إمكانات التصوير في النثر .

إن الرواية ، بما هي جنس أدبي نثري ، ينطوي على مكونات وسمات تميز تشكيله اللغوي عن تشكيل الشعر ، تتمثل صيغاً تصويرية تتجاوز أفق بلاغة الشعر ، نحو أفق سردي بشخصياته وفصائه وامتداده . ولعل هذا يقتضي أن تصبح الوظيفة الجمالية في الرواية ذات أبعاد مغايرة . وإن أي بحث عن الوظيفة الجمالية في النثر بالشكل الذي تقرر لها في الأنواع الشعرية ، يعد خطأ يتمثل في اعتبار الشعر متبناً للجمالية و « النموذج الممثل للأدب » (٣) .

إن إقرار « فاليري » بأن الشعر هو « الأدب وقد اختزل إلى جوهر مبدئه الدينامي » يكشف عن سلطة هذا الجنس الأدبي في التصور الجمالي للأسلوبية والبلاغة الجديدة . هذه المكانة التي يحظى بها الشعر على حساب السرد ، أثرت على النظرية الأدبية إذ حالت دون قدرتها على مراعاة نماذج الصيغ التصويرية في الأنواع الأدبية ، بحيث أصبحت الصورة ، والإيقاع والمكونات البلاغية ، إمكانات تعبيرية شعرية لا تعان نقداً في الرواية . وإذا ما تحقق شيء من ذلك ، فلماذا نظل تدين بجلودها لجنس الشعر ، وعندئذ يغدو من الصعب على المرء أن يتخلص من الإرث الشعري الذي تحمله هذه المكونات الجمالية .

إن ضبط الوظيفة الجمالية في النثر ينفي - إذن - أن يتأسس على تصور يراعي الخصوصية الفنية لأنواعه . وفي حالة الرواية ، فإن السمات الجمالية لهذا الجنس الأدبي لا تنفصل عن المكونات السردية التي يقوم عليها ، وثباتاً لذلك تصبح دراسة الصورة في الرواية ، انطلاقة من معيار المشابهة بين طرفين ، السائد في نقد الشعر ، نهجا فاسدا لا يقدر شروط السياق النوعي ، كما أن دراسة الإيقاع الروائي باعتماد مبدأ التكرار الصوتي السائد في تراث نقد الشعر ، تعتبر ممارسة غير علمية خاضعة لفكرة أفضلية الشعر .

الانزياح الجمالي و«جنس الشعر» :

يعد « الانزياح » أيضاً من بين أكثر المفاهيم بروزاً في الخطاب النقدي المعاصر ، وقد أطلق عليه علماء الأسلوب

إن مفهوم الوظيفة الجمالية ، على نحو ما بلورته نظرية « ياكسون » ، يقوم على جنس الشعر ، فهو المعيار الذي يستمد منه نسق على الرضخ مما يمكن أن يوجد من سمات مشتركة بين أنماط الخطاب الأدبي ، إذ إن القول بمفهوم السمة المهيمنة المحددة لنوع الخطاب ، كما يقرر ذلك « ياكسون » نفسه ، يعزز الرأي الذي نرمي إليه هنا ، وهو صدور مفهوم الوظيفة الجمالية عن معيار الشعر .

ويمثل المعيار اللساني ، الذي تحدده الوظيفة الجمالية في أنماط الخطاب اللغوي ، في عملية إسقاط يقوم بها المتكلم لبدأ التكافؤ من محور الاستبدال على محور الترتيب ؛ بحيث يصبح مبدأ التكرار الخاصية الأساسية التي تحدد طبيعة الخطاب الفني ، إنما تجعل الدليل اللغوي ملتصقاً بذاته ، لا يميل على السياق الخارجي إلا على نحو ثانوي ، ونتيجة لذلك تنزل الوظيفة المرجعية فيه إلى الوضع الخلفي غير اللافت .

إن هذا النوع من الخطاب ، الذي يحتفل بعلاماته الداخلية بواسطة خلق رسالة لغوية غير متصلة ، يحتزل في حقيقة مامية الشعر . والمقصود بالمامية هنا جنس الشعر باعتباره مجموعة من المكونات والسمات الجمالية التي رسختها الممارسة الشعرية في تراكم تصورها ، وليس المنهج الجمالي الذي قد تنزع إليه نصوص هذا الجنس الأدبي في مرحلة من مراحل تطوره ؛ على نحو ما يمكن أن يفهم إذا ما أخذنا في الاعتبار المنهج الرومانسي الذي خضعت له التصورات الجمالية للشكلايين الروس بشكل عام ، وتصور « ياكسون » بشكل خاص .

وإذا بدأ أن الوظيفة الجمالية في التصور الشكلائي الحديث قد اقترنت بالشعر ، فلماذا بالحقيقة لا تمثل إلا إحدى سماته التي يقوم بها دون أن ترقى إلى تحديد جوهر النوعي . ذلك أن استيعاب الشعر يظل خارج حدود إمكانات المعرفة اللسانية الصارمة .

ضمن هذا التصور الضيق للشعر المختزل في « الوظيفة الشعرية » تتحدد أبعاد الصورة الأدبية في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ، لتتصغر هذه الإمكانية التعبيرية في الصيغة اللغوية المفيدة التي تترجم قصور مفهوم الوظيفة الجمالية ، المبلور في النظرية الأدبية الحديثة ، عن استيعاب رحابة الشعر

ترفض رد جميع القيم إلى موقع وحيد ، رؤية تقبل وجود الواقعة الفردية التي لا تتغيرها نموذجاً مشتقاً من قاعدة مطلقة⁽⁴⁾ ، كما أن التصور الاجتماعي الجدل للغة يرفض بناء نظرية مشالية مجردة للغة معيارية ثابتة تشكل قاعدة الانزياح⁽⁵⁾ .

ثانيها - يرتب على القول بمفهوم الانزياح اعتبار اللغة الشعرية أرقى مستويات اللغة ، فكلما تحقق قدر أكبر من الحرق للمعايير اللغوية المعادية والابتعاد عن درجة الصفر في الأسلوب ، كلما اقتربت اللغة من جوهر الشعرية . ومفاد هذا التصور الذي يبنى مفهومه للجمالية على أساس الانزياح هو نفى هذه الصفة عن الرواية - بما هي جنس نثري - واعتبارها أدنى منزلة من الشعر . إن وصف الأسلوبين للغة الأدبية بأنها انتهاك لنظام اللغة المعادية صوتياً وتركيبياً ودلالياً ، لا يترجم الخاصية الأدبية للرواية ، إنه وصف لطبيعة اللغة الشعرية . وفي هذه الحال لا ترقى الرواية في نظر أصحاب هذا المفهوم إلى تمثيل جوهر الأدب .

إن المفاضلة بين الأنواع الأدبية غير مقبولة ، إذ إن لكل نوع أدبي جماليته وطاقته التأثيرية الخاصة به . غير أن مفهوم الانزياح ، الذي يصوغ تصوره للجمالية على أساس الحرق اللغوي ، يقضى إلى اعتبار جمالية الشعر معياراً نموذجياً في حين تراجع جمالية الرواية إلى موقع أدنى . ويترتب على هذه المفاضلة المتنافية ، والجدد الإنسان للنثر ووظيفته في تاريخ الحضارة البشرية ، نتائج غير محمودة . ولا نستطيع الآن حصر هذه النتائج ، ولكننا نشير في هذا المقام إلى أن مفهوم الانزياح المرتبط بالصيغ اللغوية لا يكفي بمنح الصورة الشعرية بعداً مقيداً في نطاق العلاقة اللغوية بين شيئين ولكنه - وهذا هو الأخطر - يغيب إمكانية الصورة في الأنواع النثرية ويقضى بالضرورة مقارنة التشكيل اللغوي في الرواية من منطلق القواعد الشعرية . وهذا هو الذي نسعى إلى نقضه عندما نقوم هنا بتحليل بعض المفهومات النقدية في النظرية الأدبية الحديثة واكتناه أصولها التحككية فيها .

البلاغة⁽⁶⁾ وسلطة الشعر :

إن تحول البلاغة الغربية من كونها معرفة فلسفية في العصر اليوناني إلى كونها معرفة أمية في العصر الحديث ، يكشف

والشعر مصطلحات متنوعة (الانحراف ، علم الملازمة ، الغرابة ، الشلوذ ، التجديد ، الإبداع ...) ، وهي تلتقي جميعها حول مفهوم واحد ، يسعى به أصحابه إلى ضبط الخاصية المحددة للأسلوب الأدبي .

ومفهوم « الانزياح » لا يعدو أن يكون بالحقيقة أداة إجرائية لوصف « الشعر » وتحديد خاصيته الثابتة . ومن هنا يظل مفهوماً معسوراً في نظرية الشعر لا يمتلك نقدياً كفاية استيعاب الأنواع السردية .

وإذا كان لهذا المفهوم جذور في الفكر البلاغي القديم ، فإن صياغته النظرية المتكاملة لم تتم إلا في ضوء بروز النموذج اللساني في النظرية الأدبية الحديثة ، وما نجم عن ذلك من آثار تجلت في طبيعة الأسئلة المطروحة والصياغات المقدمة . ولعلنا نذكر اليوم أنه بقدر استفادة الناقد من المعرفة اللسانية بقدر تأذيه بها ، فصيغة « الانزياح » المقترحة من لدن الأسلوبيين لضبط معيار اختلاف اللغة الشعرية عن اللغة المعادية ، على الرغم من كفايتها ، قد واجهت مشكلات كثيرة :

أولها - مشكل تحديد القاعدة التي يتم الانزياح عنها : إن أصحاب هذا المفهوم يواجهون مشكل ضبط المعيار الذي يقاس به الأسلوب ، فقد تمثل عند البلاغيين في « طريقة التعبير الأكثر بساطة وألفة » أو « طريقة التعبير الأكثر حياداً » ثم أصبح عند الشكلانيين الروس وحلقة براغ متمثلاً في « الشعر الموروث » و « التقاليد الفنية المألوفة » . وقد تمثل عند بعض الأسلوبيين المعاصرين⁽⁷⁾ في « اللغة العلمية » التي تتعدى فيها صفة الأسلوب . وقد نقل « ريشاتير » هذا المعيار من السياق الخارجي المتمثل في لغة معيارية مفترضة إلى سياق داخل ، مفترضا أن التعارض بين سياقين لغويين أحدهما مباشر والآخر أسلوبى يحدث شرحاً في نسج الخطاب ينتجم عنه التأثير الأسلوبى الأدبي .

إذا كان تحديد القاعدة المتزاح عنها يمثل العائق الأول لهذا المفهوم ، فإن تصور وجود قاعدة متباينة عامة ومطلقة لم يعد قائماً في سياق تعدد المعايير (صعود البرجوازية و بروز النزعة التجريبية والدراسات التاريخية) . لقد تغيرت النظرة التي كانت تؤمن بقيم كونية مطلقة لتحل بدلا منها رؤية أخرى

لتفسير تحولها من مذهب شامل للفن والعلم والتعليم والأخلاق والسلوك الاجتماعي إلى نظرية في الاستعارة والكتابة^(١٧)

إن سلطة الشعر على البلاغة أدت إلى انحلال التوازن الذي كان قائماً بين أجزائها لتختزل في الجزء الخاص بالأسلوب . وسيمتد تيار الاختزال الجارف إلى أن صارت نظرية في المحسنات البلاغية أو نظرية في الاستعارة فقط ، وصل هذا النحو كان الشعر وراء دكتاتورية الاستعارة في الفكر البلاغي الحديث لستم بذلك نهاية مرحلة أساسية في تاريخ هذا العلم العتيق . إن ما كان يسمى بلاغة أصبح مجرد نظرية حول الأسلوب الشعري . وفي سياق هذا الوضع لم يكن جائزاً الحديث عن البلاغة بمعناها الكلاسيكي ولا بمعناها الشامل لجميع الأنواع الأدبية ، فبعد « شيشيرون » وإشدهاء من « كيتيليان » إلى « فونتاني » أحكم الشعر سيطرته على مقولات البلاغة .

لقد شهدت المرحلة الثانية للبلاغة سيطرة المفهوم الرومانسي للشعر المتعاوض مع البلاغة الإقناعية ، لقد أصبحت البلاغة التي تحظى بالمكانة الرفيعة هي تلك التي تتغيا المحسنات . إنها بلاغة تجويد الكلام وخلق أمشاط خطابية جميلة^(١٨) . لم تعد إذن البلاغة فناً يسخر الوسائل اللغوية من أجل غاية خارجية .

وهكذا التقى الموضوع الجديد للبلاغة مع الأدب ، وباعتبار أكثر دقة إن « الكلام غير المفيد وغير الفعال هو الذي سيشكل موضوع البلاغة التي أصبحت نظرية حول لغة نقلها في ذاتها ولأجل ذاتها »^(١٩) . إنها لغة الشعر ، هل نحو ما استقرت خصائصها في تصور الشكلايين فيما بعد . لقد أصبح النص الشعري النموذج المفضل للبلاغة في مرحلتها الثانية ، فلم يعد وصف الصور مصحوباً بوصف تأثيراتها ، إن ما كان يتم « فونتاني » هو الوظيفة الداخلية للغة ، كان يتساءل عن علاقة التعبير بالفكر والشكل بالمحتوى ، فقد تحولت البلاغة إلى معرفة باللغة التي يتم تلوقها في ذاتها^(٢٠) .

لقد توخى « تودوروف » ، في قراءته لبلاغة المرحلة الثانية ، تبرير امتداد جذور التصور الشكلاي والبنوي للغة الأدبية في تراث هذه البلاغة ، فالأسلوبية والشعرية بتركيزها

السيروية التقيدية التي خضع لها هذا العلم العتيق ، فقد كانت « عملية تحويل البلاغة إلى المجال الأدبي La Littératurisation ، التي شهدها عصر ما بعد شيشيرون ، تامة في العصر الوسيط » حيث أصبح ترادف هذا الفكر مع الأسلوبية في اصطلاح العصر يحظى بالإجماع . إن تاريخ هذا الفكر الذي بدأ رحلته الطويلة باعتباره فكراً فلسفياً هو في خطوطه الكبيرة تاريخ التحول نحو فكر أدبي^(٢١) .

إذا كان البلاغيون الفلاسفة يتوخون إعادة اكتشاف البلاغة القديمة وتثمين بعض مكاسبها بوصفها فكراً فلسفياً يمنح أسساً جديدة من أجل تعميق الروابط بين مختلف التخصصات المعرفية^(٢٢) ، فإن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن تكشف انحسار البلاغة في نظرية الشعر وتحولها عن أفق البلاغة العامة أو البلاغة الجديدة التي يرى « جيرار جينيت » أنها ستكون سيمائية أنواع الخطاب^(٢٣)

لم تكن البلاغة في العصر القديم مرادفة لنظرية الأسلوب ، وتأكيذاً لهذا القول يشير « بول ريكور » إلى المجالات التي كانت تشملها بلاغة « أرسطو » وهي : « نظرية الحجاج - التي تمثل المحور الأساسي - ونظرية الأسلوب ونظرية تأليف الخطاب . وما تقدمه لنا الكتابات المتأخرة في البلاغة لا يعدون أن يكون مجرد بلاغة مقبلة - حسب تعبير جينيت - فقد أصبحت تقتصر على نظرية الأسلوب ثم بشكل أضيق على نظرية المجازات »^(٢٤) .

لقد تقلصت البلاغة إلى أحد أجزائها المتمثل في الأسلوب أو العبارة Elocutio وبذلك صارت مرادفة للأسلوبية . وبعد أن كان مفهوم البلاغة قائماً على الإقناع عند مجموعة من المفكرين الأوائل (أمثال أفلاطون وأرسطو وشيشيرون) ، أصبح فيما بعد يفيد « فن تجويد الكلام » ؛ البلاغة إذن هي اختيار التعبير للزخرف المناسب الذي يمكن أن يخدم الإقناع الذي تراجع إلى موقع خلفي . وإذا أصبح « الزخرف » علامة أساسية في مفهوم الفعل البلاغي ، فقد حول المنظرون في هذا العصر البلاغة إلى مجال الأشكال الأدبي الخالص^(٢٥)

ومهما تابنت الأسباب الداعية إلى أقول البلاغة ، فلعل انتقال موضوعها من الخطابة إلى الشعر ، يمثل عملاً أساسياً

موضوع البلاغة ، من الخطابة نحو الشعر ، إلى التركيز على محسنات الدلالة ، أو بشكل خاص المحسنات ذات الدلالة المحسوسة ، بإقصاء المجازات ذات الدلالة العقلية مثل « قلب المعنى » و « المبالغة » اللذين لم يعد لهما مكان في الحقل الشعري أو في الوظيفة الشعرية للغة . هذا الانتقال في موضوع البلاغة سلمه إذن في منح الامتياز لصلاتي التماثل / التجاور^(١٨) .

إن اختزال المحسنات البلاغية في صيغ الكناية والاستعارة ، ينطوي أيضا على اختزال داخل كل من الصيغتين ، فصلاحة التجاور الضابطة لصيغة الكناية لا تستوعب علاقات الكناية الكلاسيكية (علاقة السبب بالنتيجة والعلامة بالشئ والأداة بالفعل والفيزيقي بالمقل ... إلخ) . إن مثل هذه العلاقات لا تخضع لأثر التقارب المكاني : أي نوع من التجاور يمكن أن يقوم بين القلب والشجاعة والعقل والذكاء ؟ ! ذلك أن « إرجاع كل كناية إلى علاقة مكانية خالصة يعني التقييد الصريح لمجموع هذه المحسنات في مظهرها الفيزيقي أو « المحسوس » وهنا أيضا يتجلى الامتياز الذي حظى به الخطاب الشعري شيئا فشيئا في حقل موضوعات البلاغة ، وتوجه هذا الخطاب نفسه ، في العصر الراهن نحو أشكال التصوير الأكثر مادية »^(١٩) .

إن اختزال محسنات « الترابط » في نموذج الكناية للمكانية ، تجاوب معه اختزال محسنات « التماثل » في نموذج الاستعارة . وكما نعلم ، فإن لفظ الاستعارة أصبح يشمل مجموع حقل التماثل - فالتشبيه أصبح نوحا من الاستعارة الصريحة بعد أن كانت الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية تشبيها ضمنيًا ، وبعد « بروس » مثالا نموذجيا لهذا الاستخدام ، فهو لم يكف عن أن يسمى استعارة ما يحذف في كتابه تشبيها : وهنا أيضا تتجلى دواعي الاختزال في أفق بلاغة الأسلوب Une figurative^(٢٠) تركز على الخطاب الشعري أو كما عند بروس على شاعرية الخطاب »^(٢١) .

على شكل اللغة وبنيتها ، إنما تؤكد أن ما تم توجيهه في إطار بلاغة عصر ما بعد شيشيرون التي ابتعدت عن النظر إلى اللغة بما هي فعل أو وظيفة .

لقد كشفنا حتى الآن عن هيمنة جنس الشعر على البلاغة الجديدة ، هذه الهيمنة التي أحالتها إلى ضرب من الأسلوبية الشعرية التي لا تخلك كفاءة استيعاب أساليب التصوير في الرواية والأنواع الأدبية الثرية الأخرى .

مقولة « النوع » واختزال الصور البلاغية :

لم تكن الصور البلاغية سوى منطقة ضيقة في الإمبراطورية الواسعة للبلاغة القديمة . ومع بداية العصر الوسيط ، انحلت التوازن الذي كان قائما بين أجزاء هذه البلاغة ، وأصبح الأدب المثلن المفضل في البلاغة الجديدة .

إن تاريخ الانتقال من البلاغة الكلاسيكية إلى البلاغة الجديدة - فيما يرى جينيت - هو تاريخ التقييد للمعم^(٢٢) ، فقد سعى « دومارس » إلى دراسة محسنات المعنى على نحو خاص ، وهي التجوز الدلالي الذي يحصل في الألفاظ ، وبذلك يضع في قلب التفكير البلاغي التعارض بين الحقيقي والمجازي . أما « فونتاني » فعل الرغم من توسيعه مجال دراسة المحسنات المجازية وغير المجازية ، إلا أنه انطلق من معيار الاستبدال الذي يحكم النشاط المجازي وجعل المجاز يشمل عنده جميع المحسنات ، إلا أن المبدأ الذي يحكم إليه مجازي في الأسس . إنه لم يعتد سوى بالكناية والمجاز المرسل والاستعارة مقصبا للسخرية التي اعتبرها « دومارس » ضمن أنواع المجاز .

وإذا ما راعينا صنيع هذين العلمين في تاريخ البلاغة ، إقصاء « فونتاني » للسخرية من مجال المجازات وتقريب « دومارس » بين الكناية والمجاز المرسل على أساس علاقة التجاور ، فإننا ننحصر على الزوج النموذجي في البلاغة المعاصرة : الاستعارة - الكناية^(٢٣) .

إذا كانت العوامل التي قادت إلى هذا الاختزال متعددة ، فإن الذي يعيننا الإشارة إليه في هذا المقام ، هو فاعلية النوع الأدبي في صياغة المفاهيم والتصنيفات ، لقد أفضى تحول

(٢٠) مصطلح نحت « جبراجيت » للإشارة إلى الصورة التي انتهت إليها البلاغة في العصر الحديث ، عندما انحلت من الأسلوب الأدبي موضوعه ، مكتفية بدراسة المحسنات .

إن البلاغة الجليدة التي نحت إلى توحيد الاستعارة على حساب الصور البلاغية الأخرى مدفوعة بخلفية شعرية، نجد نفسها في مازق عند تأمل أنواع خطابية أخرى، ومنها السرد الروائي عند «بروست» الذي كشف عن التحام الاستعارة بالكناية. وهذا يفيد أمرين:

١ - لا ينصح أحيانا الفصل بين الاستعارة والكناية فصلا تاما، ومن ثم لا يجوز احتكار أنواع الخطاب لإحدى هاتين الصيغتين واقتصارها عليها.

٢ - إن الرواية بما هي جنس أدبي تثرى - وكتابة بروست المتميزة - لم تتحقق بالاستعارة أو بالكناية، ولكن بها معا في صيغة ملتزمة ومتداخلة.

إن مشكل البلاغة والأسلوبية في نظرتها للصور يتمثل في عجزهما عن التخلص من سلطة ماهية الشعر المتحكمة في توجيه تصورها للآداب وآلياته، وحتى المحاولات البلاغية والتقليدية، التي تظهر بين الفينة والأخرى من أجل إعادة الاعتبار إلى الصور البلاغية التي بدت شاحبة أمام هيمنة الاستعارة، لم تفلح هي الأخرى في بناء تصورها للصورة الأدبية باعتماد معايير أخرى غير المعيار الشعري الذي خضعت له خضوعا كلياً تمثل في إزالتها الأهمية للصورة لما تحتويه من خرق لغوي ومن سمات الغرابة والإعجاز. وهذا كله من شأنه أن يبقى البحث البلاغي المعاصر في صياغته لباحثه سجين سلطة النوع الواحد هو الشعر. وما لم تزد سمات الرواية ومكوناتها في تحليل تشكيلها اللغوي الجمالي ودراسة صيغها البلاغية الفنية، فستلج جنس أدبيا يمثل موقعا ثانويا في النظرية الأدبية الحديثة

خلاصات : آفاق نظرية وإجرائية :

١ - إن الدعوة إلى تطبيق المناهج اللسانية في دراسة الإبداع الأدبي بحثا عن وهم تحقيق العلمية، إن كانت قد نجحت في إضفاء الدقة والصرامة على مستوى التفسير والتحليل، إلا أنها ضيقت مفهوم الصورة الشعرية وغيبت إمكانات الحديث عن الصورة في الرواية.

إن اختزال محسنات التماثل في قطب الاستعارة، أضر بالتشبيه الذي لم يبرح بالحقيقة الخطاب الأدبي حتى وإن مالت لغة الشعر إلى الحلل منه. إن صيغة التشبيه تمتلك كثافتها وتأثيرها الخاصين الناتجين عن سمة عدم الملاءمة بين طرفيها، وإن أي إهمال لهذه الصيغة الجمالية تحت سلطة الاستعارة هو إهمال للتأثيرات الجمالية لأشكال التشبيه المختلفة مثل التشبيهات الاعتباطية والمفارقة.

ليست الاستعارة، في المحصلة النهائية، إلا إحدى صيغ محسنات التماثل، ومن الاعتراف بتصنيفها في أعلى الدرجات. وقد دعا «فرنسوا مورو» إلى ضرورة عدم فصل دراسة التشبيهات عن الاستعارات، فهما معا مظهران للصورة. ومن الخطأ الادعاء أن التشبيه أقل جمالا وإمتاعا من الاستعارة أو العكس^(٣١).

ونفصل في النهاية مع تيار الاختزال إلى تشمين مطلق للاستعارة التي يبدو أنها ابتلعت خصمها الأخير لتصبح نواة وجوه البلاغة برمتها. فبروست لم يقتصر على اعتبار الاستعارة كل حسن بلاغي قائم على التماثل، بل إنه جعل جميع أصناف المحسنات من قبيل الاستعارة، حتى أكثرها كسائية. ومجموعة «ليج» اعتبرت الاستعارة «الصورة المركزية» في البلاغة، ويستند أصحاب هذا الرأي إلى فكرة الأساس الاستعاري للغة الشعر واللغة بوجه عام.

لقد أصبحت البلاغة في آخر مطافها نظرية في الاستعارة. وقد حاول «جينيت» نزع هذه الهيمنة من الاستعارة وإثبات أن كثيرا من الاستعارات في رواية بروست ذات أساس كنائي، فالعلاقة الاستعارية تقوم بين طرفين تحكمهما علاقة تجاوز مكاني - زمني، وكتابة بروست تمثل المحاولة القصوى لتحقيق عسوى اللغة الكنائية والاستعاري اللذين يكونان النص^(٣٢). ففي (رواية) «البحث عن الزمن المفقود» يحدث التداخي بواسطة الإشعاع الكنائي: إن الكناية تربط الذكريات التي تتوهم الاستعارة، إنها سبب وجود الرواية. وإذا كانت الاستعارة تسترجع الزمن الضائع، فإن الكناية تعيد له الحياة... هنا فقط ويواسطة الاستعارة ولكن في إطار الكناية يبدأ الحكى^(٣٣).

٤- إن مفهوم « الأدبية » الذي كان له الفضل في تطوير مناهج تحليل النص الأدبي ، في إطار الدراسات الإنشائية الحديثة ، لن يكتسب فاعليته الإجرائية إلا بخضوعه للسياق الجنسي ، ولذلك يصير مفهوما نوعيا ، وستصبح حينئذ يلازم أنماط من « الأدبية » وفق الجنس الأدبي المرصود .

٥- إن الناقد الأدبي ، الذي تراجع دوره أمام سيطرة الاتجاهات الأسلوبية والبلاغية على التنظير الأدبي وتحليل النصوص ، مطالب اليوم باسترجاع مكانته في إطار نظرية الأدب ومقاربة الأعمال الأدبية ذاتها . ونعتقد أن إشكال « الصورة الأدبية » لن يجد حله إلا في إطار النقد الأدبي المتوزع بمراجعة خصوصية النوع المدروس ، دون أن يحفى ذلك أنه سيمارس قطعة مع العلوم الإنسانية .

٢- إن الجنس الأدبي الذي وجه نظرية ياكسون على جهة الخصوص ، والأسلوبية البنوية بوجه عام ، والبلاغة الأدبية ، تمثل أساسا في الشعر . وإذا كان للجنس الأدبي^(٢٤) سلطة في صياغة البناء النظري وتوجيه القراءة والتصنيف ، لا يحصى عنها ، فإن التصور الذي انحدر إلينا من هذه الأنظار الجمالية حول « الصورة » لا يتخطى الرصد العارض لبعض سماتها في الشعر ، دون الإفلاح في تطويقها بما يلائم عمقه وخصوصيته الإنسانية ، بله أن يستشرف آفاقها في الرواية وأنواع سردية أخرى لم يكن لها حضور في توجيه هذه الأنظار .

٣- يصبح البحث عن الصورة في الرواية وأنواع نثرية أخرى ، مثمرا في أفق إعادة صياغة مفهوم الصورة الشعرية على أسس تراعى السياق الجنسي ، أي ضرورة استحضار فاعلية النوع الأدبي في صياغة المكون الجمالي .

الهوامش :

١- يمكن للقارئ الرجوع بصدد مفهوم الوظيفة الجمالية إلى ما يلي :

Style in language Edited by Thomas A. Sebeok. 1960

eluit Questions de poétique, Roman Jakobson, Editions du Seuil. 1977.

Groupe Mu, Rhétorique Générale, ed. du Seuil, 1982. (p: 25).

Jean Cohen, Structure du langage Poétique, Paris, Flammarion, 1966.

Tzvetan Todorov, Théories du Symbole, ed, Seuil, 1978.

٢- انظر :

٣- انظر :

٤- انظر :

٥- باخثين (ميخائيل) ، الماركسية وفلسفة اللغة ، ترجمة عماد البكري وعبد الحميد ، دار توفيق ، للفر ب . ط ١ ١٩٨٦ .

٦- سأقتصر في هذا المقال على البلاغة الفرنسية لامتدادها وتأثيرها في المفاهيم الأسلوبية والبنوية التي تشكلت فيها بعد وكان لها بالغ الأثر على انزلاق موقع الرواية تحت سلطة الشعر .

Florescu, V, La Rhétorique et la Néorhétorique: Genèse, Evolution, Perspective. (1982).

Edition (Les Belles lettres)- Paris. (p: 13).

Ibid.

٨- انظر :

Genette, G. La Rhétorique Restreinte. in Figures III, éd. Du Seuil. Paris 1972. Collection poétique. (p: 40).

٩- انظر :

Paul Ricoeur, La métaphore Vive, éd. Au Seuil, Paris (1975). (p: 13).

١٠- انظر :

Florescu, V. La Rhétorique et la Néorhétorique. (p: 11)

١١- انظر :

Groupe Mu, Rhétorique de la poésie. ed. complexes. Bruxelles. 1977. (p: 13)

١٢- انظر :

Tzvetan Todorov, Théories du Symbole. (p:52)

١٣- انظر :

Ibid. (p: 68)

١٤- انظر :

15- Ibid. (p: 69)

- Genette, G. ١٥ - انظر :
 Genette, G. *La Rhétorique restreinte*. (p: 22) ١٦ - انظر :
 Ibid. (p: 25). ١٧ - انظر :
 Ibid. (p: 26) ١٨ - انظر :
 Ibid. (p: 28) ١٩ - انظر :
 Ibid. ٢٠ -
 ٢١ - فرانسوا مورو ، البلاغة ، ترجمة محمد الولي ، منشورات الحوار . الدار البيضاء . 1989 . (ص : 15-17)
 Genette, G. *Figures III*. (p: 61) ٢٢ - انظر :
 Ibid. (p: 63) ٢٣ - انظر :
 Michal Glowinski, *les Genres littéraires, la théorie littéraire, problèmes et perspectives*. ٢٤ - انظر :
 Presses Universitaires de France. 1989.

● ● ترجو مجلة (فصول) من كتابها أن يتفضلوا بكتابة فقرة تعريفية ، تتضمن المعلومات الأساسية (البيوجرافية) عنهم ، مع المقالات التي يرسلونها ، وذلك حتى يتسنى للمجلة أن تقدم هذه المعلومات - في صدر المقالات - إسهاماً في تعميق معرفة القراء بالكتاب ، ودعماً للعلاقة المتبادلة

« الصورة الروائية »

بين النقد والإبداع

محمد أنقار

١ - هنري جيمس :

لقد تعددت الإشارات إلى صلة الرواية بالتصوير في الموروث النقدي وحق الإبداعى هنرى جيمس (١٨٤٣ - ١٩١٦) . ومن الميسور أن يدرك الباحث أنه لم يقصد بالتصوير الروائى الوظيفة الجمالية المعقدة تعقيد الصورة الشعرية ، من حيث هى جملة أو سلسلة جل مجازية تشكل معياراً قابلاً لى يُعَيَّر بمصطلح بلاغى بعينه . ومن المنتظر ألا يستصعب المرء الحسم فى مواقف جيمس التفصيلية ، من قبيل كلية التصوير الروائى أوجزئته . فالرواية فى مجموعها تمثل لديه صورة ، ولا مكان فى نظريته للصورة الروائية الجزئية باعتبارها تركيباً بلاغياً مُصَغَراً . غير أن ذلك لا يمنع من ارتباط الصورة بمكون روائى وحيد من قبيل « صورة الشخصية » أو « صورة المكان » أو « الصورة العامة للظروف أو الجو أو البيئة » ، أو ارتباط الصورة بسمات الإنسانية أو الحرية أو بعض القيم .

لكل ذلك سيكون من الصعب استخلاص معادلات نقدية حاسمة عن الصورة والتصوير لدى جيمس ، تكون بمثابة ثوابت بلاغية معيارية ، نظراً للصيغة الانطباعية التى كُفِت أسلوه النقدي . ومع ذلك نعتقد أن إعادة النظر فى إشارات

لا شك أن عوامل ثقافية معقدة غاية فى التعقيد جعلت أنظار الباحثين تنصرف انصرافاً شبه كلى عن الاهتمام بظاهرة التصوير الفنى فى حقل السرد . وليس من قبيل المصادفة أن يمين النقد الغربى ، مثلاً ، فى تمحيص إشكالات الكتابة الشعرية قروناً طويلة ، ويستصغى منها معيار « الصورة الشعرية » على الخصوص ، ويدقق النظر فى تكوينه وأطرافه وتلواناته البلاغية ، بينما لا يلتفت إلى قضايا التصوير فى النثر السردى ليصوغها فى ظاهرة فنية ، بله الارتفاع بها إلى مستوى الإشكال .

والطريف فى الأمر أن النقد الغربى لم يعلم اجتهدات معزولة تصدت لسانى الصورة والتصوير الشرين ، دون أن تنتظم مع ذلك ضمن توجه نقدي فنى فعالية يئة . وإذا كان المقام لا يسمح هنا بتفصيل الحديث حول تاريخ هذا الصدود^(١) ، فإننا سنكتفى بتقديم عينات من تلك الاجتهادات ، مركزين على ثلاث محطات نقدية أنجلو سكسونية ، أفتت فى مسألة الصورة السردية ، وشكلت فيها بينها قدراً من التكامل فى المطلقات والرؤى .

الذي يرموه : (المرأة/ السجادة/ اللوحة . . .) . إن الصورة هي الوجه الآخر للحياة . وطالما احتفظت الحياة بالقدرة على إلقاء انعكاس لصورتها على غيلة الإنسان ، فإن الرواية ستظل خير مصور لانعكاس هذه الحياة على غيلته . وإلى أن يصبح العالم فراغا غير مأهول ، فستعكس المرأة صورة ما^(٤) .

غير أن جيمس عندما يؤغل في تسخير الأدوات المادية ، وامتصاص طاقاتها الشخصية ، ويقف على مشارف تمهيز إمكاناتها الأسلوبية ، ينصرف عن الصورة الروائية ذاتها - من حيث هي مكون لغوي يتمنى إلى جنس أدبي يعينه - إلى استثمار ضوابط وحلود فن الرسم :

إن الصورة الشعرية « يمكنها ببساطة أن تفعل كل شيء ، وفي ذلك سر قوتها وحياتها . فقدرتها على التشكيل ومرونتها لأحد لها ، فيما من لون ، وما من امتداد لا تستطيع أن تتخله من طبيعة موضوعها أو مزاج صانعها »^(٥) .

وإذا كان العديد من المقاربات النقدية التي تناولت اليوم ظاهرة الصورة في السرد قد استأنست بمقومات وأصول التصوير الفوتوغرافي أو السينمائي أو سائر فنون الرسم ، فإن جيمس كان رائدا في قوله بحتمية انفتاح الرواية على مجموعة من الفنون التجسيدية ، خاصة الرسم والمسرح . إن إعجابه بزوايا النظر Perspective ويتقصير الخطوط Foreshortening ، أو غيرته من الرسوم التوضيحية ، أو قراءاته النقدية للروايات من منظور مقومات الرسم ، يذكرنا بموقف نقلي عمالي ، مؤغل في القدم ، قرأ فيه أرسطو الملحة بالحدود المثل للتراجيديا .

ولم يكن في مقدور جيمس أن يعي آنذاك المعضلة الأسلوبية التي تفرض نفسها عند تقييم عمل فني مفرد بآليات اشتغال عمل فني آخر في حقل مغاير .

من البين أن الرسم والرواية في مفهوم جيمس يفتقران على مستوى وسائل التعبير ، غير أن التشابه بينهما على مستوى التوصل هو من القوة بحيث يمكن للفن أن يتبدل بالأساليب وصيغ التعبير في تصوير الحياة خاصة . إن التشابه العميق هو ، إذن ، من حيث ماهية التوصل التي هي حد شمولي .

لا يبين جيمس الصيغة العملية التي يسفر عنها تشابه الفنانين ، عندما بغض الطرف عن الحقيقة الثابتة في مجال

التي لها صلة بالصورة والتصوير في الرواية كغيلة بأن تكشف عن حلود واسعة ، قد لا تترامى للعيان منذ الوهلة الأولى .

يرى جيمس (١٨٨٤) « أن المبرر الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل تصوير الحياة . وعندما ترفض هذه المحاولة المحاولة نفسها التي نراها على لوحة المصور ، فإنها ستكون قد وصلت إلى حالة غريبة »^(٦) .

تكمُن أهمية هذا الحد التمثيلي في الدلالات الفنية لـ « تصوير الحياة » . فالتصوير يرافف هنا تشغيل الطاقة التخيلية التي تجعل من الرواية إبداعا جدياً ، وإن لم تتوصل إلى الجدية بوسائل الصدق الأخلاقي أو التاريخي .

إن الجدير بالاهتمام في هذا المقام هورغبة جيمس في استخلاص الحدود ، من مفهوم مائع مثل تصوير الحياة ، ومعالجته بوعي جمالي يتلمس الحدود في ظلام التنظير والإبداع الدامس .

لا ترد الحدود عند جيمس منفصلة عن بعضها مثلما تفكك عن استشراف حقل التأمل التجريدي . ومادامت الرواية تصويراً فنيا للحياة ، فهي ترتبط أشد الارتباط بالإنسانية والحرية . وهذان الحدان الإضافيان المتندمان فيها بينهما يسهمان في التخفيف من حدة اللبس الذي يكتنف مفهوم تصوير الحياة ، دون أن ينزلا به إلى مستوى التحليل الأسلوبي . ولقد حدثت هذه الوظائف التجسيدية بجيمس للتغلغل في طبقات النفس البشرية ، ليكشف فيها عن أصول الدافع الصوري ، وانصياح المرء لسلطة الصورة الفنية انصياحاً فطرياً :

« إذا دفع بنا إنسان خطوة إلى الوراء ، وسألنا لماذا يطلب المرء الصورة ، بينا الشيء المصور ذاته في متناول اليد ، في معظم الأحوال ، بكل يسر ، فيبدو أن الإجابة عن هذا السؤال ستكون أن الإنسان يجمع بين رغبته الطبيعية في اكتساب قدر أكبر من التجربة ، وبين دهاء لانهائي يحمله للحصول على التجربة بأسيسر السبل »^(٧) .

يحول لجيمس أن يكون من غلواء تعويته التلمية بأن يقلص الإشكال المجرد إلى أداة مادية قادرة على تشخيص المبدأ الجمالي

ب- صعوبة تصوير مرور الزمن ، أو استمرار الموضوع :
أي تصويره بطريقة أدق من ترك فراغ أبيض أو رسم صف من
النجوم على الصفحة التاريخية^(١) .

وعموماً ، يلزم أن تكون « صورة الظروف » روائية بكل
ما في اللفظة من دلالة نوعية . أي أن تتوفر معايير خصوصية
تقيّد التكوين في الرواية تقييداً لا يتحقق في أنواع أدبية أخرى ،
خاصة منها المسرحية .

إن الوظيفة التكوينية في الرواية ، حسب تصور جيمس ،
يلزم إذن استمدادها من الرسم ، وليس من المسرحية التي
نشارك معها الرواية في عنصر الحوار . ولعل الأمر لا يتعلق
باستعارة العناصر بل وظائفها الفنية . وهنا بالذات يمكن
الارتباك في تصور جيمس : فإذا كانت القوانين التكوينية
لـ « صورة الظروف » في الرواية يلزم أن تتكيف مع القوانين
الجمالية لهذا النوع الأدبي بالذات ، بعيداً حتى عن قوانين
تكوين الحوار المسرحي ، فإن التكوين في الرسم له قوانينه
البصرية المتمية إلى شكل آخر من أشكال التعبير البشري الذي
ثأى وظائفه وأساليب مكوناته أن تتطابق مع وظائف وأساليب
جنس تعبيرى آخر إلا على مستوى الدلالة اللغوية لمكونه .
ففى ما . ولقد أثبتت التجارب التحليلية أن القول بالتطابق بين
البناء السيمفوني وبناء القصة القصيرة ، أو بين الإيقاع
للموسيقى والإيقاع الروائى ، هو من قبيل الرؤى الجمالية
الفضفاضة المقصرة إلى التحقق الفعل .

٢ - يرمى لويوك ..

ما من شك في أن مفاهيم جيمس لا تسمح باستخلاص
معايير فاصلة حول بلاغة التصوير الثرى ، تكون بمثابة حدود
أسلوبية تسعف في النقد والتفسير الروائين . وبالمقابل عمد
يرمى لويوك (١٨٧٩ - ١٩٦٥) إلى محاصرة ظاهرة التصوير
الثرى ضمن جملة من المفاهيم الأسلوبية الملمسة بقدر واضح
من استلهم سلطة النوع والاعتراف في تمييز بلاغة السرد .

اعترف لويوك بأهمية مفاهيم هنرى جيمس ، وذكر أنه
سيتابع التهج الذى بدأه ، وإن كان سيختلف معه في كثير من
تصوراته ، خاصة ما اتصل بالأسلوبين الروائين التصويرى
والدرامى . وعلى الرغم من أن لويوك قد وُفق في تعميق التقابل

الإبداع التى تربط نوعية وسائل التعبير بنوع التعبير المتّقى . إن
اللوحه هى الحقيقة المجسّدة مادياً أمام عين المشاهد ، وكذلك
الرواية التى إذ تروى وتؤرخ الحياة فإنها تغدو أيضاً مجسّداً
حقيقياً ، وإذا كانت ماهية التصوير واحدة في كلتا الحالتين فإن
الأسلوب الذى تصور به الرواية لا علاقة له البتة بالأسلوب
البصرى الذى يسخره الرسام .^(٢)

كما إن هذا التشابه لا يطول الصور الجزئية ، فمادامت
الرواية هى التى تُشَبَّه في مجموعها باللوحه ، فإن الجزئيات
التفصيلية أو اللقطات اللغوية المحدودة لن تصبح تبعاً لذلك ،
كوناً صورياً له طاقته الجمالية الخاصة به ، على عكس
تفصيلات اللوحه .

من هنا لا يفلح التشابه المرصود بين الفنانين ، الرسم
والرواية ، في تجاوز الخط الفاصل بينهما على مستوى أسلوب
التوصيل . والحقيقة أن التباين العميق بين الماهيات الأسلوبية
للفنون والأجناس والأشكال لم يتعد عند جيمس فقط ، بل
عند كل من حاول قراءة فن بمعايير فن آخر .

استعار جيمس من فن الرسم مبدأ التشكويين
Composition الذى يعنى عنده التنظيم أو التنسيق بين أجزاء
الصورة^(٣) . وهوى سمو هذا المبدأ لدرجة القول :
« إن عملنا يجب أن يتوفر على قدر من التكوين ، لأن
التكوين هو الذى يعنى الجمال الحقيقى »^(٤) .

يراعى جيمس ماهية الفن الكلية من حيث هو فن سواء
تحدث عن الرسم أو الرواية . غير أن المفارقة تبرز عندما يستمر
في خطته « التوحيدية » بين أسلوبى الفنان ، متناسياً أن ماهية
الفن من حيث هو مجموعة من الأساليب المتحققة - وليس من
حيث كليت - تقتضى درجة مطلقة من الخصوصية النوعية .
يركز جيمس على تحقّقين تطبيقيين لصيغة « صورة
الظروف » التى يرى فيها التحدى التكويني الكبير الذى وُفق
ببلازك في تجاوزه :

١ - اختصار موكب الحقائق والأعداد والمظاهر من أى نوع
كانت . ويعتقد جيمس أن فن الفرشة هو الفن الذى يجب أن
تعود إليه الرواية في هذا المستوى التأليفي^(٥) .

أن يرتفع بالصورة من مكانها ، حيث إن سبيل النظرات سيريرها من كلا جانبيها دون أن يترك أى شيء في شكلها المثلثي^(٢١) .

ويتضمن هذا الرأي ثلاث قواعد أساسية على الناقد مراعاتها في « إدراكه » و « تلوقه » للرواية : النظام المشهدى لعناصر الحكيم ، التجسيم ، واستلهاهم مصطلحات واضحة من فنون أخرى .

ويتخايل وراء القاعدة الأولى مبدأ جيمس المتعلق بالذكاء المركزى . ويتحمل المتلقى القسط الأوفر في إعطاء أسلوب التجسيم تحقيقه البالى . فإذا كان علينا أن نعالج الرواية بوصفها شريحة من شرائح الحياة التى تحيط بنا ، فإننا نكيف أنفسنا ونجعل عناصرها التى تثيرنا بشكل حاد أشياء موضوعية كالمشاهد المؤثرة أو الشخصيات الرائعة . إن هذه الأشياء تتخذ لها شكلا في ذهن القارئ ، وهناك يعاد خلقها وتكريرها حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها^(٢٢) .

بذلك يحث التجسيم معيارية الحقيقة عبر الدور المشاركة التى يقوم به القارئ ، وهو دور مكمل للأسلوب ، والصنعة ، والصورة الكلية للرواية ، فموضوعية المشاهد ، وتجسد الشخصيات في صيغ تشبيهية تظلان إسمائيتين تعبيريتين ناقصتين ما لم يتدخل القارئ بمخيلته لعقد المقارنات وتنظيم تراكمات الأفكار التى تنطبع في ذهنه ، محتسداً في ذلك الخلاصات المعيارية للفنون المادية الأخرى .

إن افتتاح جيمس على لغات الفنون المادية قصد تحقيق تلوق مثالى للرواية ، يزداد على يدى لوبوك ، تحديداً واقترباً من الرصد المتناسق للتجربة الإبداعية لإدخاله في الاعتبار عنصر التلقى الذى لم يوفق جيمس حقه من العناية . فالقراءة الناقدة هى التى تكون مشروطة بتشغيل الطاقة التخيلية للقارئ ، متوسلة في ذلك بمصطلحات ولغة الفنون التجسيمية (الرسم / التحت / السينما / المسرح ...) .

عقق لوبوك دراسة الأسلوبين التصويرى والدرامى ، المستعارين من جيمس ، انطلاقاً من الوظيفة التجسيمية التى عاين من خلالها تشكل البناء الروائى . ويمكن القول إن القسط

والتكامل بين التقنيين الروائيين ، فإنه لم يفلح مع ذلك في أن يضفى على الصورة القدر الكافى من المعيارية البلاغية التى تتيح لها الاعتناق من إسار الانطباعية و التعميم . فالصورة عنده تارة « مبدأ كل » يشمل العمل الروائى برونه ، وتارة ثانية هى بمثابة شطر من العمل أو صورة مكون من مكوناته . وإذا كان التصوير الروائى لا يعدو فى حقيقته أن يكون إحدى تلك التجليات الكلية أو الجزئية ؛ فإن المعيارية البلاغية تقتضى قدراً من الوعى النقدي بتلك التجليات من حيث هى حلول تستعفى في التحليل والمعالجة النقدية وفى صياغة خطاب نظرى حول الصورة .

يستثمر لوبوك عناصر تصور جيمس نفسها (الرواية / الحياة / الصورة / النظرة / الحرية / اللوحة ...) لصياغة حد جمالى يساعد على تلمس بنيات الأعمال الروائية . إنه يصبر إلى أن يجتزل إشكال « القراءة المثل للرواية » فى صيغة نقدية قابلة للإدراك ، هى « صنعة البناء » باعتبارها مرادفاً للتشكيل الفنى للرواية .

لكن لوبوك لا يقف عند مشارف تصور جيمس ، بل يسير خطوات إضافية ، تحت تأثير حدود بلاغية مهمة . من ذلك تدقيقه مسألة المشابهة بين الرواية واللوحة ، حيث يتجاوز مجرد المقارنة بينهما إلى معانية أسلوب البناء . فإذا كانت الرواية تصويراً فنياً للحياة ، وإذا كانت الرواية لوحة ؛ فإن ذلك لا ينفى خصوصيتها البنائية التى لا يضاهيها فيها فن آخر . ويقدم لوبوك تحقيقات ملموسة لتلك الخصوصية ، ويتحدث عن قوانين تستعفى في استخلاص قدر من المعيارية .

ويتعلق الأمر بالشكل ، والحبكة الروائية ؛ وهيكلها العام . وهذه التحقيقات ليست شكلية تجريدية ، ما دام لوبوك يعترف بأن الرواية هى تصوير فنٍ للحياة وأشياها . إنها « صنعة » تخرج فيها المادة بال قالب .

يرى لوبوك أن المطلوب من المبدع تحقيق الأسلوب الروائى الذى يمكن المشاهد من رؤية ما حول الأشياء مبنياً وشمالاً قدر الإمكان ، كما لو أننا ننظر بعينين اثنتين بشكل جسم ، ونصوغ ونوحد الإحساس البسيط بالكون . ومن شأن هذا الأسلوب

الرئيسي (٢٠)، ومسرحة صورة تجربة شخص ما (٢١). والقصة تصوير لانتطباع الحواس للمؤلف (٢٢)، والانتطباع المصور (٢٣)، والصورة التخطيطية للحادثة (٢٤)، والتصوير الروائي (٢٥)، وصور الحوادث (٢٦).

إن الصورة لدى لويوك مفهوم يتوسط بين الدلالة الفسحة التي اتسم بها عند جيمس، وبين التزوع نحو تقنين يراعى في آن معطيات الحياة وأشياءها، وإمكانية تصويرها بالكلمات تصويراً فنياً قابلاً للوصف من لدن النقاد بمصطلحات الفنون المادية، خاصة في الرسم. بذلك تتموضع الصورة الروائية عند مفترق طرق يستلزم خطاباً نقدياً غير متجانس الأدوات الواصفة.

اهتم لويوك بصور المكونات الروائية مثلاً اهتم برصد الصورة الشاملة للرواية: فللزمان صورة، وللشخصية صورة، وللمشهد صورة، وللمكان صورة، وللحدث صورة، وللمشهد صورة.

والظاهر أن «صورة الزمن» لم ترك لديه مهمة، وإن ما اهتدى إليه في هذا المجال لم يتجاوز ملاحم يمكن استشراف تمتد لها عند جان بويرون J. pouillon وميخائيل باختين M. Bakhtine. فهو يتحدث مثلاً عن وظيفة الزمن الدائري هكذا: «فلو أنني فشتت في عالم الرواية عن أكثر الصور جمالا لامرأة تقع تحت رحمة الزمن وتعرض لفعل السنين، ثم يخلطها الزمن، فمن المؤكد أنني سأجد ذلك في رواية تولستوى أنا كارينينا» (٢٧).

كما يستخلص لويوك وظيفة أخرى لصورة الزمن من رواية (لأزموند) لوليام شكسبير الذي لا يصور الزمن على شكل سلسلة متعاقبة، بل يطوف في روايته رواحاً ومجسداً دون أن يسلخ كبير اهتمامه لتسلسل الحوادث، ويرسم الإحساس بالزمن بشكل عميق مناسب ثر، بواسطة التأخير والعودة إلى الماضي المطمئن (٢٨).

إن صورة الزمن هي إذن، في ماهيتها ووظيفتها مجسم في معطيات الحياة، تقاس درجة بلاغتها بالنظر إلى طاقتها الجمالية المرتبطة أسلوبياً بالحبكة العامة للرواية، حيث يصعب القول

الأولى من القوانين السردية التي رصدها لويوك في (صناعة الرواية) قد طالت الأسلوبين السابقين. غير أن الحرية التي يوفرها الأسلوب التصويري للروائي لا يعرفها الكاتب المسرحي. وحقيقة الأمر أن الكتابة الروائية تقتضى تدخلاً منيواً بين الأسلوبين.

إن الأسلوب التصويري، في ضوء هذا التخييج، يفقد كل امتياز في بالنظر إليه في ذاته (شأنه في ذلك شأن الأسلوب المسرحي). والحقيقة أن الامتياز - إن تحقق في عمل جيد - يلزم أن يكون من نصيب الحبكة أو البناء العام للرواية. ولعل تدقيق النظر في ذلك أن يهدينا إلى تصحيح خطأ في الفهم، يبرز كلياً أثر الحديث من الصورة في النثر والشعر على السواء. إن الخطاب النقدي الذي ننسجه بشأن الصورة الروائية ومعاييرها لا يعمل في طياته أي تحيز تجاه هذا المكون السردى نظراً لانفصاله بين مجموع مكونات العمل الإبداعي. والحقيقة أن الداء قد تسرب نتيجة الأهمية القصوى التي أضفيت على الصورة الشعرية على حساب مكونات شعرية أخرى. وتلك قاعدة أدبية يعود الفضل فيها إلى لويوك: «إن كل تقييم نقدي للصورة يلزم أن يأخذ بعين الاعتبار قبل كل شيء حبكة الرواية».

يتأرجح مفهوم الصورة لدى لويوك بين الاتجاهات المادية والذهنية، والكلية والجزئية، دون أن يستقر على وضعية ثابتة تسعف في استخلاص معايير بلاغية حاسمة، بل مفهوم المطلق لبلاغة الرواية. ويسفر التمعن في صيغ استعمال المصطلحين عن تركية هذا الرجحان:

فالروائي «صانع الصورة» (٢٩) والرواية باعتبارها كتاباً مادياً صورة. إنها «صورة متفرقة» (٣٠) وعندما نقرأ الرواية تبقى في ذهن «صورتها المعلقة» (٣١) وتسهم أجزاء من الرواية في تشكيل صورها المتماصة (٣٢) إن رحلة إيما بوفاري مع رودولف ومع ليون هي صورة جارية (٣٣) وكذلك للزمان صورته (٣٤)، وللشخصية صورته (٣٥)، وللمشهد الروائي صورته، وللرواية صورته الكلية. والرواية تجسد صورة كانت في ذهن المؤلف (٣٦)، ويمكن الحديث عن «مسرحة الصورة»، والمسرحة الكلية لصورة ذهن البطل

بتحقق ملموس.. على مستوى الكلمات والجمل والصبغة اللفظية - يسمح بالحدث من معيارية أسلوبية متفردة .

من هذا القبيل أيضا صورة الشخصية التي يعلنها لويوك من المنظور البنائي العام للرواية فقط دون تحقُّقها اللفظي ضمن الفقرة اللغوية المكتوبة ، مادام الأسلوب التصويري عنده هو أسلوب بناء هيكل وليس أسلوب اللغة اللفظية المتحققة كتابة . كما احتض لويوك بالشاهد الروائي أكثر من احتضائه بالصورة .

وتتميز صورة المشهد الافتراضي في الرواية بوظيفتها المرجعية التي تستشرها كل الصور والمشاهد التالية . وتبدأ معظم الروايات خططها التقنية بما يمكن تسميته بالشاهد الافتراضي أو التمهيدى يحمده لويوك تمهيدا يسمح له بأن يرى فيه صورة بنائية .

إن المتابعة المثالية التي عاين بها لويوك الخطورة البنائية للمشهد الافتراضي في الرواية ، والنتائج السلبية التي قد تترتب عن إهمال المقدمة التصويرية ، إنما مردها ، في رأينا ، إلى إعجاب لويوك بمقولة هنري جيمس التي تطالب الروائي بضرورة وضع الشخصية الروائية ضمن محيطها ، ثم تصوير الظروف التي تضغط عليها .

ويعتبر إشكال الصورة الكلية للرواية واحداً من المفاهيم الجمالية التي انتبه إليها لويوك ، دون أن تحظى بعده بالمعناية التي تستحقها .

يرصد لويوك الإشكال من منظور عملية القراءة ذاتها ، التي لا يمكن أن تكون فقط شكلية ومادية :

« إنني قلنا أعتمد بأن أي واحد منا يمكن أن يدعى بأننا عند قراءة رواية ما ، نراقب مليا الكتاب أكثر من المشاهد والشخصيات التي يشير إليها ، أو أننا نهدف إلى تكوين صورة للكتاب بعد صفحة حين يعرض علينا شكله شيئا فشيئا » (٣٩) .

يقوم القارئ بتركيب الأجزاء المقروءة في حلقة متكاملة ، لأن العملية التي تمر عبر خط رؤيته أثناء القراءة ، يجب أن

تنظم وتتركز في مكان ما . وهو لا يتلقى رواية (أناكارنيا) دفعة واحدة ، بل شيئا فشيئا حيث إن المقاطع العديدة تتألف لتكون كتاب تولستوي ، وعندها تصل القصة إلى نهايتها ويغل الكتاب أمام عيني القارئ ، ويجب أن يكون مثوله كأنه كتلة متلاحمة (٣٠) .

بذلك ترتبط الصورة الكلية بعدد « القراءة الجزئية » التي لا تقود لويوك إلى إيهام قدير من البنائية بالصورة الجزئية باعتبارها كونا قائما بذاته . فحينما أحاول ، على سبيل المثال ، أن تأمل بدقة الأثر الباقي في ذاكرتي من قراءة رواية (كلاريسا هاولر) لريتشاردسون ، أدرك غم الإدراك أنني أثناء القراءة كنت أقوم ، عن وعي ، باختيارات الحاصة ، منتقيا شيئا بيسهيا من هنا وآخر من هناك لكي أشكل صورة متماسكة . والأمر كذلك بالنسبة إلى الشخصيات التي هي أقل شأنا في تلك الرواية وبيئاتها ، والأحداث التي تمر وتلوح للعيان مسلسلّة ، أعطيها شكلا على الرغم من أن نسبيا ضئيلا منها هو الذي أتحكم شكله من قبل ريتشاردسون . وإذا كان مقدرا لمراحل تطور تلك الأحداث أن تحتض عن العيان بسرعة ، فإن الخطأ سيكون خطأ ريتشاردسون الناتج عن فشله في وصف تلك الملاحظات بشكل وافي ، وقد يكون ذلك بسبب إيهام إذا كان أسلوبه في القراءة غير خلاق بما فيه الكفاية (٣١) .

هكذا يتأكد دور القارئ في بلورة الصورة الكلية للرواية على أساس الانتقاء الواعي والمشاركة في التشكيل اعتماداً على التفضيلات والعناصر الروائية التي لا يسميها لويوك ، ضرورة ، بالصور الجزئية وإن اعترف بمهميتها في البناء العام . فـ « التفضيلات المنسية كلها قد أسهمت في إحساسنا بالعبرة التي أقامت هذا البناء وأعلته » (٣٢) ، والأشياء الموضوعية في الرواية ، أي عناصرها ، كالمشاهد والشخصيات تتخذ لها شكلا في ذهن القارئ وهناك يعاد خلقها وتكوينها ، حيثما وقعت بصيرة الفكر عليها . إنها تصبح عند ذلك أعمالا فنية بلاشك ، ولكنها ليست الكتاب الذي يقدمه المؤلف لنا (٣٣) .

إن وعي لويوك ببلاغة الصورة الجزئية يشوبه الإيهام باعتباره الجزئية مرادفاً للتفصيل أو العنصر الذي لا يرمي إلى رتبة التشكيل المتكامل ، لذلك تطغى الانطباعية على مقارنته بين

من هنا أهمية مشروع الناقد اللغوي والأسلوبي أولمان في تصديده لأوجه التماثل الروائي ومحاولة تقييدها ، وتكميله بذلك جهد سابقيه .

انجبت عناية أولمان منذ ألبدياة إلى أن يكون مفهومه لبلاغة الصورة مختلفاً عن مفهوم جيمس ولويوك . فقد اهتم ببعض الأساليب البلاغية كالتشبيه والمجاز والكتابة والاستمارة ، ونفخ فيها نفساً سردياً ، مستلهماً في ذلك بعض ثوابت الصورة الشعرية . لكنه في مقابل ذلك لم يعتمد على معايير الرسم والمسرح في تشريحه للصورة ، بل حصر منظوره لها بين طرفي « التشابه » أو « التماثل » ، على عكس ما هو وارد عند جيمس ولويوك اللذين استقطبت الصورة الروائية لديمها الوظيفية التصويرية بمفهومها الجمالي الواسع دون حصرها بين محلي التشبيه .

إن للفظ « الصورة » في اللغة الشاملة عدة معان يلزم التمييز فيها بينها خوفاً من احتمال الخلط بين الصورة من حيث هي تعبير لغوي عن تمثال ، وبين الصورة باعتبارها تصوراً ذهنياً . ويتبنى أولمان في دراسته الأسلوبية للصورة الروائية المعنى الأول ، فكان وفق شرط خاص :

فكل صورة حسب م. داي لوس - هي استعارية إلى حد ما ، إنها مرةً يمكن للحياة أن ترى فيها وجهها الحقيقي ، بل إحدى الحقائق عن وجهها . وفي هذه الحالة علينا أن نتساءل : أليس هذا المفهوم الشائع ضيقاً جداً إذا ما برزنا به قصر مجال الصورة على التعبير بالتشابهات (٣٣) ؟

إن أولمان إذ يرفض بهذا التساؤل حصر الصورة الأدبية ضمن مجال التشبيه الضيق ؛ فإنه يخلخل بذلك المعيار الاستعاري الذي يكاد يواكب دائماً الصورة الشعرية وغير الشعرية ، ويشرع الباب أمام مختلف أنماط التصوير - بما فيها الكتابة - التي لا تحظى بالعناية المناسبة من لدن المهتمين ببلاغة الصورة .

يرى أولمان أن الكتابة لا تملك بالتأكيد أصالة الصورة ولا قوة تعبير الاستمارة . ومع ذلك فهي لا تقتصر إلى القدرة التصويرية لكن تخلق صورة (٣٤) .

المقطع « النظرات » و « الحكايات » التي نستغلها لتكوين أفكارنا وصورنا عن الناس :

« إن الصورة الكلية للرواية لا تتحقق إذن في الكتاب ، أوفى جزء فيه ، بل في ذهن قارئه الذي إذا شاء الاقتناع بالحكم الذي أصدره عليه (الكتاب) ، لا يعود لإلقاء نظرة أخرى عليه ، بل يرجع إلى صورته التي علقت في ذاكرته الخداعة . وبها أروع القارئ من ذوق رفيع وإدراك فسيكونان بالنسبة إليه عديمي الجدوى إذا لم يكن في مقلوده الاحتفاظ ذهنياً بصورة ذلك الكتاب وفلتت منه وانسلت كالغيمة » (٣٥) .

والصورة الكلية أخيراً ، ليست هي الصورة المترامية ، أو الصورة الواسعة أو الصورة الشاملة أو غيرها من الصور الممتدة التي رصدها لويوك في بعض النماذج الروائية .

إن تداخل صور المكونات يبرز إذن تحكم ضوابط أسلوبية مخصصة لدى لويوك ستستمر لاحقاً من لدن الينويين والإنشائيين لفهم الرواية بوصفها بنيت أو صوراً لبنيات روائية وليس باعتبارها كتلة من الصور الروائية بالمفهوم البلاغي المتكامل للصورة السردية . ونرى أن هذا الترجع للنقص الذي انسأقت فيه الدراسات السردية في تعميقها لفحص البنيات وتفصلاتها ، هو الذي أبقى مبحث الصورة الروائية مرادفاً في توجيهه التقليد للصورة الشعرية . ولا نرى أننا نتصد في هذا المقام عن التصور الوجه لشكري محمد عياد الذي يقرر « أن علم النقد لا يدرس نظماً أو هيكلاً ، ولكنه يدرس حركة ، ويحاول استخلاص مبادئ هذه الحركة . و العمل الأدبي » في منظور النقد ، كما نقترح ، ليس ذاتاً ولكنه فصل متجدد ومتغير . ولذلك فإن رؤية النقد للعمل الأدبي يجب أن تركز على نموذج حركة ، لا نموذج جسم ، عضوي أو غير عضوي ؟ أي أنه نموذج ذهني عضوي » (٣٦)

٣ - ستيفن أولمان :

ليست الصورة الروائية بناءً سردياً مجرداً حبس ، بل هي أيضاً محسن ، ونسق من المجاز ، خاصة في عمله التماثل ، حيث تغدو الإمكانيات البلاغية ضوابط إجرائية تساهم في تقنين الجانب التشبيهي للصورة .

تلك عينات من الوظائف التي يمكن أن تحققها الصورة ضمن نطاق النوع الروائي . ولعل الفحص المتأن لتلك الوظائف من منظور التصور الأساس لهذا المقال أن يكشف عن الحقائق التالية :

١ - على الرغم من أن النماذج الأدبية المتمثلة من لدن أولمان تدرج كلها في حقل الرواية ، فإن وظائفها المرصودة تنسم بالإطلاق والتعميم بحيث يمكن أن تنسحب على كل الأعمال الأدبية بغض النظر عن سرديتها أو شعريتها ، ومن هنا صعوبة استخلاص معيار نوعي قادر على ربط الوظيفة الجمالية بنسب أدبي مخصوص (الرواية) ، وكذا صعوبة الحديث عن بلاغة حقيقية للرواية .

ب - على الرغم من أن المفهوم العميق للوظيفة الجمالية يقتضي تحقق أكبر قدر من إمكانات التشكيل السردى للصورة الروائية ، فإن أولمان يأبى إلا أن يفتزل تلك الإمكانيات ضمن حدود المماثلة الضيق ، مما يتج عنه نمط من المفارقة في تقييم العمل الروائي . إن منطق المماثلة عند أولمان سابق على كل وظيفة . وإذا توخينا سمت التعبير الصريح لزم علينا القول إنه يكيف في العمق وظائف التصوير طبقاً للمعايير التي تقيم بها الصور الشعرية ضمن العمل الشعري .



إن الرحلة التي قمنا بها عبر ثلاث محطات نقدية بينة التلويح والتكامل ، قد أبرزت للعيان حضور مركزات جمالية اعتمدها النقاد في تقييماتهم للصورة ، مثلاً تشير إلى غياب مركزات أخرى ذات صلة حميمة بأصول التجربة الروائية . فقد وحى هنرى جيمس أهمية التصوير السردى ، واستلهم أصول الرسم من أجل ابتداع لغة نقدية مواكبة لتلك الوظيفة التصويرية ، وميز أسلوب التصوير الاستعراضى في مقابل الأسلوب المشهدى ، وتحدث عن صور بعض المكونات الروائية ، بينما عمق لوبوك كل هذه المعطيات ودققها واقتراب بها كثيراً من جوهر العمل الروائي ، وإذا شئنا الحديث بلغة البلاغة المطلقة للرواية ، أمكن إجمال مساهمات الرجلين في الجدل التالي :

ونعتقد أن أولمان قد حقق طفرة نقدية متميزة في مقام التصوير الروائي عندما أتاح للكتابة فرصة الانتقال من مستوى المجاورة الذهنية إلى مستوى الإطلاق^{١٧١} - أى يستلزمه جنس الرواية السردى ، من حيث هو نسيج وحده في الامتداد .

وهناك حسب إ . ريتشاردز غطان أساسيان من الصور : الوظيفية والتزيينية بينما ميز ناقد آخر بين أربعة استعمالات للاستعارة : التوضيحية والتزيينية والاستشارية والعاطفية . وإضافة إلى هذه الأصناف العامة ، يمكن اكتشاف وظائف أخرى أكثر تحديداً من خلال فحص صور عمل ما في مجموعه وربطها بالسباق العام ، من ذلك

١ - يكتسب أهمية خاصة نمط من الصور الوظيفية التي تتجج رمزاً يقصد به استعارة تعبر بشكل سافر عن أحد الموضوعات الرئيسية لعمل أدبي ما .

٢ - قد تقوم الصور بوظيفة بالغة الحيوية في العمل الأدبي عندما ترد في اللحظات الحاسمة المحلدة لمصير الأحداث والشخصيات .

٣ - هناك أيضاً كثير من الوظائف ذات الأهمية القصوى التي لا يمكن أن تؤديها الصور . فالتكرار الملح لبعض التشبيهات يعبر عن حكم قيمة حقيقى .

٤ - يمكن للحركة العامة للصورة أن تعبر أيضاً عن الموقف الفلسفى للكاتب أو عن تطلعاته الشخصية .

٥ - تسمح الصورة للمؤلف كي يصوغ التجارب التي يتعذر التعبير عنها أو حتى التفكير فيها بدون مساعدة التشبيهات ، وإلا كيف كان بروس سيمبر في روايته (في البحث عن الزمن الضائع) عن قضيق الذاكرة والزمن بدون العديد من الصور التي تجليها وترسم مظهرهما الشارد ؟ .

٦ - يمكن للصورة أن تكون لها وظيفة غير مباشرة عندما تشكل جزءاً من الرسم أو الكاريكاتير اللغوى لشخصية ما . فالكاتب يستطيع تكييف الصور المستعملة من قبل لشخصياته لتلائم مشاغلهم واهتماماتهم وتجاربهم^(٢٨)

المرتكز الجمالي	درجة حضور لدى جيمس	درجة حضور لدى لويوك
(١) السياق النصي .	حاضر بالمفهوم الأول لبناء الهيكل .	حاضر بالمفهوم الأول لبناء الهيكل .
(٢) اللغة (كلمات / جمل) .	غالبية .	غالبية .
(٣) بلاغة المحسنات .	غالبية .	غالبية .
(٤) النوع الروائي .	حاضر بالمفهوم الأول لبناء الهيكل .	حاضر بالمفهوم الأول لبناء الهيكل
(٥) المتلقي	غائب خلال إعادة تشكيل الصورة .	حاضر في حدود بنائية .

المقاربات ، يتكرر ورودها فيها مع اختلاف في حدودها وتوجهاتها وكما ، تكون بمثابة سند يتكئ عليه المحلل . وإذا كانت العينات الأنجلوسكسونية قد أسبغتنا بقسط محدود من المرتكزات لغاربة الصور الروائية ؛ فإن مساهمات أخرى لم نعرض لها في هذا المقال قد زودتنا بمرتكزات أساسية أخرى . ولعل الخطوة العملية التي نود إضافتها لا تكمن فقط في التجميع الكمي للمرتكزات بل تسخيرها ، بانتظام ، لاستشراف معيارية الصورة الروائية باعتبارها إمكانية أخرى من إمكانيات الكشف عن إنسانية الإبداع الروائي .

في ضوء هذه التوضيحات سنتولى للتحليل مصوراً من روايتين تنعيمان إلى حقيقتين متباينتين في مسيرة الرواية العربية المعاصرة :

١ - النص والكلاب : بلاغة الانشطار

إن كل عمل روائي هو بالضرورة تجسيد للنص بين الذات والمجتمع . وقد مرَّ يوفق الأسلوب الفني في ترجمة الصراع درامياً ؛ بقدر ما يقترب العسل الروائي من مستوى الضجج ويمتلك القدرة على التأثير . والحقيقة أن هذا التعميم - الذي يمكن أن ينسحب حتى على فنون وأنواع أدبية أخرى - لا يحمل أي جديد من منظور الفاعلة الإنسانية التي ترى في « الصراع الثنائي » محركاً طبيعياً .

غير أن التعامل التقدي مع درامية الرواية ، طبقاً لتأليقات جاهزة مستعارة من حقل اللسانيات أو البلاغة أو علم

ويمكن القول إن الجدول يبرز بوضوح حضور الشق البنائي لبلاغة التخييل في مقابل غياب بلاغة المحسنات البديعية . ولقد هابنا كيف وفق أولمان في سد هذه الثغرة جزئياً بدراسته للصور الروائية من منظوري التشابه والمجاورة . ومع ذلك نعتقد أن الحقيقة التي لا تزال غالبة تكمن في تخلف النقد عن اتخاذ الصورة بمثابة مقطع سردي غير قابل للسير إلا في شموليته الجمالية . فبسل « المحسنات » و « البناء » و « التعلق » إن اعتمدت في انفصال عن بعضها ، تظل عاجزة عن مواكبة الماهية الروائية للصورة . والنقد الروائي بقدر ما يفتقر نظرياً إلى مدونة Nomenclature واصفة لتجليات هذا المكون بقدر ما تموزه كذلك غزارة في تحليل الروايات ، كهيئة بلإخراج متذوق الرواية من شرفة الشعر . ومن هنا هاولتنا تطعيم هذا المقال بنموذجين تحليليين ، للمساهمة في تعييد هذا السيل الوعر .

سنفترض منذ البدء أن الانطلاق من المبدأ الإنساني - الشاسع والضيق في آن - لبلاغة الرواية ، يستلزم تقدياً إعادة النظر في مفهوم بلاغة التخييل ، على الخصوص . وإذا أعلننا بمكون الصورة معياراً لغاربة أي نص روائي ، من بين مكونات أخرى عديدة ، نحتِّم على الاقتراض السالف التوصل بكل المرتكزات التحليلية الكثيلة بمحاصرة الأبعاد الإنسانية المحتمل تحققها في النص الجديد .

ولقد أبرزت لنا المأينة الدقيقة والطويلة للدراسات التحليلية والتقييمية للأعمال الروائية حضور قواسم مشتركة في

والعطف والإخبار المعلق ، بينما هو ، لغويا مصاحبة ثنائية مبنية على العطف ، تحمل دلالياً على معية كائنين متباينين الجنس والعدد .

إضافة إلى هذين المستويين ، قد يفيد المطلق من معجمه الأدبي ، ويستلهم تقليداً نوعياً ، ليتلمس في العنوان صيغة تقنية قد ترد ، أومن المحتمل ورودها عنواناً لرواية أخلاقية أو بوليسية أو قصة طفولية .

إذا افترضنا أن عنوان (اللص والكلاب) صورة لغوية تثير بدورها صورة أوصوراً ذهنية ، فلن نكون ، في الواقع ، قد برحنا الحدود القائمة بين اللغة والعقل . غير أن الابتعاد عن ذلك النطاق لاستشراف علامات ميتالغرية ، يفضي إلى مجموعة من الحقائق :

- يمكن وصف العنوان ، من وجهة نظر البلاغة المدرسية ، بأنه صورة متممة بالفقر وخفوت حدة التمثيل . إنه صورة تكاد تحمل درجة الصفر في سلم الخيال المجتبع .

- إن درجة البلاغة الضئيلة التي يمكن تلمسها في العنوان لاتتجاوز حدود الإمكانات التالية : فلسفة « اللص » لا تحمل ، في ذاتها أي قدر بلاغي ، بينما يمكن أن تقرأ لفظة « الكلاب » باعتبارها كناية عن الأراذل والأدنياء والجواسيس أو الحراس انطلاقاً من المثال المسكوك : « كلاب الحراسة » . ومع ذلك فإن عطف هذه الكناية المحتملة على لفظة « اللص » الحقيقية ، لن يسهم كثيراً في تحقيق تمثيل انزياحي مثير ، بالنظر إلى الطبيعة التداولية لهذا النمط من الكناية . لذا ، فافتقار العنوان إلى حس مجازي ، أو توفره على درجة مجازية باهتة ، يضؤل معه احتمال قيامه بوظيفة تصورية ناقصة بالمفهوم الجمالي للصورة وليس بالمفهوم اللغوي أو الذهني .

- إن عنوان اللص والكلاب ، لا يكاد يُحدث في النفس ، منذ الوهلة الأولى ، دهشة أو فجائية أو استغراباً أو إبهاماً مثلبا تستثيره عبارة عناوين روايات وقصص « الخيال العلمي » ، كما أنه لا يتركب من كائنين تستطيع صدمة تجاوزهما العنف أن تحدث تأثير صورة حقيقية لدى المطلق ، مثلبا هو شأن لوني عنوان رواية ستاندال (الأحمر والأسود)^(٤٠) .

الدلالة ، لا يسهم كثيراً في الإدراك العميق لمعنية النص الروائي ، مادامت الثنائية لاتراعى في التحليل كل أنماط السياق الملحقة بالرواية .

ونعتقد أن القول بانتساب نجيب محفوظ إلى الحساسية الكنائية في مقابل الحساسية الاستعارية^(٣٩) ، هو من قبيل المفاضلة بين القيم الجمالية ، التي يحلوها تحت تأثير ضغط المفاهيم الشعرية اختزال التجربة الإبداعية في ثنائية المشابهة أو المجاورة أو المماثلة .

« وإذا كنا قد سلمنا بجمعية الصراع الثنائي في الأعمال الروائية ، فلنأخذ نرى أن على النقد مؤاكلة ذلك الصراع من خلال المكون الجمالي الذي يتضمن في تركيبه الداعي كل أبعاد ودلالات النص بما فيها « الصراع الثنائي » . لذلك نقصد ببلاغة الانشطار المكون الروائي القادر على ترجمة التجربة الإنسانية في شموليتها ، واستخلاص سمتها المهمة . ولا أحد يستطيع إنكار الانضمام لدى بطل (اللص والكلاب) وانقسامه بين عالمين . غير أن مقارنة ذلك ، اعتماداً على سمة تكوينية أو مكون روائي من قبيل التوتّر أو الدرامية أو الامتداد أو الدنيامية لا يلزم أن يُعَدَّ أداة التحليل نفسها بالانشطار ، أو يضغط معادلة المقارنة بين طرفي ثنائية .

إن اختيارنا للصور التطبيقية من (اللص والكلاب) لن يكون عشوائياً ، بل حاضماً لسمّة تكوينية هي التوتّر . فإذا كانت الرواية - من منظور سياق النوع - امتداداً متوتراً ، وإن لم تبرز توتراتها على مستوى السطح ، فإن استعصاء وظيفة كل مكون أو سمة يقتضي مراعاة مثل ذلك الحضور .

وانطلاقاً من هذا الاعتبار النوعي ، ستختار خمس صور ورد كل منها في موقف استراتيجي دقيق ، يُحتمل أن يتضمن سمة متوترة . ونُقدِّم الصور لحظات كان سعيد مهراڤ ينهاها فيها لمقابلة شخصيات : سناء - زهير علوان - الشيخ الجينيدي - نور ، إضافة إلى لحظة متوترة أخرى يفتح المطلق عبرها على فضاء النص ، هي لحظة العنوان .

الصورة الأولى : العنوان .

منذ الوهلة الأولى يتجلى عنوان (اللص والكلاب) متراً بالحقيقة . فهو على مستوى النحو لا يتجاوز نطاق الابتداء .

ويمكن أن نردف هذا الاستنتاج بخطوة تحليلية أخرى نفترض أن الجمل الثلاث ، مجتمعة ، تمثل رمزاً متكاملًا ، وفي هذه الحالة يتحم القيلم يحس نبض الدلالات الممكنة أو المحتملة التي قد تستثيرها البنية الترتيبية في أفقها المصور ضمن حدود الجمل الثلاث . في هذا الصدد يمكن أن نستخلص أن الحرية التي عاد « الفاعل » لاستشاق نسيمها إنما هي حرية مشوبة ، مكدرة ، دون أن يعنى ذلك تجاوز البئر العميق الذي قد تشكوه الصورة في حدود مثل هذا التأويل فالحرية ، باعتبارها قيمة إنسانية مبتغاة ، قد تم التعبير عنها بلفظها ، بينما تحتفظ دلالات النسمة والغيار الخائق والحر الذي لا يطلق إليهم لا يحيل على قضاء رجب أو خيال تمتد .

نخلص من كل ذلك إلى أن القراءة التأويلية لرموز الجمل الثلاث في ذاتها لا تقضى ، أسلوبيًا ، إلى نتائج حاسمة ، الشيء الذي يؤكد ، في المحصلة ، ضرورة تحليل الصورة الروائية ضمن مجراها التخيلي ، أى بالنظر إلى وظائفها الجمالية في أنساق كلية ، جنسية ونصية .

إن الرواية هي امتداد من الصور ذو تخييل متوتر . وتداخل لامتداد والتوتر ، أو على الأصح تقاطعها ، يفرز البنية الأصلية لكل رواية . لذا فإن هناك حجب الصورة الروائية باعتبارها مكونًا ، وإبراز وظيفتها ضمن البناء العام لن يكون فاصلاً إلا من خلال تجاوز القراءة الوحيدة ، الأفقية أو العمودية ، واستبدالها ، بخطوة التقاطع الأثمة الذكر بوصفها إجراء تحليلياً يكتسب مشروعيتها ليس من تعديد لسان أو بلاغى تحسيف فقط ، بل من منطق النوع الأدبي وسلطته . والمعروف أن النوع ، أو النص المتعالي حسب تعبير جنت^(٤٣) ، يقولب الأدوات الإجرائية ويسهم في ضبط صيغها المقصودة ، بينما لا تمكك القواعد في ذاتها القدرة الكافية للصمود في وجه المتغيرات النصية الممكنة أو المحتملة . من هنا لا نرى مندوحة عن اعتماد طريقة عمل لا تكتفى بالوقوف الخانع عند القواعد الشعرية السائدة .

إن مراجعة جديدة لجمل نجيب محفوظ الثلاث ، في ضوء المعطيات السالفة ، تثبت أن قراءة الصورة الروائية في ذاتها هي وظيفة متبوترة . إذ الأصل في مثل هذا الصنف من الصور أن تُمد

لكل ذلك لا تبقى هناك مندوحة عن قراءة صور العنوان في سياقها التخيل بحثاً عن فضائها المجازي الحقيقي ، وإن كانت الوضعية الراهنة لبلاغة النشر لا تجعل من تلك المهمة أمراً هيناً . فامتداد دائرة المحاور المجازية وتشعب مسمياتها ، وغموض صلاتها ببعض الأجناس الأدبية ، خاصة السردية منها ، واعتماد القراءات الجزئية أو المتبوترة للصور ضمن نطاقها الضيق وليس في انتظامها ضمن بنية سياقية نصية تنسجم فيها سائر المكونات ، كل ذلك من شأنه أن يجعل المقاربة التخيلية للصورة الروائية عذوبة مخاطر المغامرة النقدية .

الصورة الثانية : حتمية السياق التخيلي .

« مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية ، ولكن في الجو غبار خائق وحر لا يطلق »^(٤٤) . تلك ثلاث جمل تبدأ بها رواية نجيب محفوظ . في الجملة الأولى تصوير يقيدنا ، مبدئياً ، بقراءة ضيقة نظراً لضآلة البعد المجازي في التركيب ، ونظراً كذلك لعدم ثراء أفق الصورة الناتج عن الاستهلاك المتكرر للاستعارة التي تربط في طرفها بين الهواء والحرية . وكلما تعمقنا تفريح زاوية نظر التصوير إلا وفكرت بلاغة الاستعارة بمفهومها القاعدي الربط ، قسراً ، بجنس الشعر في ذهن المتلقي . فإذا كان طرفا الاستعارة « متقاربين جدا الواحد من الآخر ، أو كما يقول السيد سايص Sayce إذا كانت زاوية الاستعارة غير عريضة بما فيه الكفاية ، فلن تكون ثمة صورة »^(٤٥) . غير أنه مهما تباعد الطرفان ، فإن عملية التخمين اللازم على قارئه الشعر القيام بها تتحقق ضمن فسحة زمنية محدودة ، مرتبطة بمحدودية الإنجاز اللغوي للصورة الشعرية وأفقها المتوتر ، دون أن يعنى ذلك قصوراً في فنيها ، أو افتقارها إلى الأصالة أو الامتداد الذي مهما استطال وتشابك ، فإنه لن يتشعب في التكوين والتلقى تشعب الامتداد الروائي .

في الجملتين الموالتين : « في الجو غبار خائق وحر لا يطلق » « كناية مضاعفة » . ومهما عمدنا إلى الكشف عن الطبيعة الجمالية لهذه الكناية ، فإننا لن ننظر إلا بصورة تثرية بتره . والأمر نفسه يمكن أن يحصل مع الجمل الثلاث التي لا تخرج ، مجتمعة ، عن كونها عبارات تضبط في نصفها الأول علاقة « الفاعل » بالحرية ، وتؤمى في نصفها الثانى إلى ما يجعل منها قيمة مهددة .

تطلّع شَيْقٌ وحنان جارف جميع عواصف الحق . وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدي الرجل [عيش] ، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة . وتبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضوبتين . وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبب فوق الجبين فالتهمتها روحه . وجعلت تقلب عينيها في الوجوه بخرابة ، وفي وجهه خاصة باستنكار لشدة تحديقها ولشعورها بأنها تُدلع نحوه ، وإذا بها تفرمل قدميها في البساط وتميل بجسمها إلى الوراء . لم ينزع منها عينيها ولكن قلبه انكسر ، انكسر حتى لم يبق فيه إلا شعور بالضياع . كأنها ليست بابنته . رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الأنيق الطويل^(٤٥) .

يسعف السياق النصي في تحقيق قدر من عملية تدوير الصورة الجزئية التي ترتبط بمجموع تفاصيلها بالنص في كليته . وتقضي العملية التدويرية أن يسوّى الناقد بين تفاصيل الصورة ذات الطابع البلاغي التحسيني ، والتفاصيل البنائية . ولا تكفي الطاقة البلاغية في اكتساب فعاليتها النصية بالاعتماد فقط على قواعد التحسين ؛ بل تستمدّها أيضاً من المعين الإنساني الذي تمثل صورته الفنية المرجع المشترك بين مبدع الصورة وقارئها .

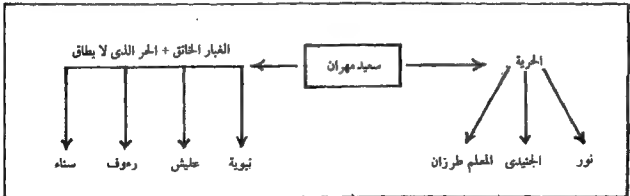
تشكل صورة اللقاء بين سعيدة وسناء من تفاصيل بلاغية يمثل فيها مجازاً الجملة نسبة صغيرة جداً . ولكي يستطيع المجاز أن يغلو مرتكزاً لمعايرة الصورة الروائية ؛ يلزمه أن يوسع من دائرته الإنسانية ، لذا فإن المجازات التالية التي لا تخلو من حسن كنهاني أو استعاري لا يمكن تقييمها فقط اعتماداً على

الجسور بينها وبين باقي المكونات الخاضعة بطبيعتها للبناء المتوتر الممتد . فعبرة الجملة الأولى - كما سيكشف عن ذلك السياق - هي الوضعية الجدلية لسعيد مهراّن بعد خروجه من السجن . إلا أنها حرة مشروطة باستدراك « ولكن » ، أو هي ، على الأصح ، حرة مكثرة بليل أن الصورة الموالية : « ولكن في الجرجار خاتق وحر لا يطلق » هي في الواقع إفراس عمدة للصورة الأولى : « مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية » وليست مفصلة عنها .

إن فضاء حرية سعيد مهراّن يكتنف كل صورة من صور النص ، يكتنز بالأساهم والانفعالات ، ويدخل في تكوين كل جملة . إنها حرية مشبعة بمخلفات الماضي ، ومربطة بشخصيات خائنة ، ومواقف مشدّية بالتوتر : نبوة الزوجة الخائنة ، وعيش عشيقها الفادر ، ورؤف علوان الخقف المرتد ، وسناء البنت التي ترفض أباه ، هي حرية تنفصها الرغبة في الانتقام المجهض ، ومع ذلك ، فإن صورة الفضاء ليست قائمة كلياً : ففيه الشيخ الجنيدي الملاذ في الأوقات العصيبة وإن كان يتكلم بلغة أخرى غير لغة سعيد ، وفيه نور المخلص الأبدية ، وفيه الأمل في أن تحضى الرياح بما تشتهي السفن ، ويسمح الحظ بمكان طيب لتبادل الحب ويتم في ظله بالسرو^(٤٦) ، وفيه أصدقاء أوفياء كالعلم طرزان صاحب الحمى .

الصورة الثالثة : المعين الإنساني .

« وعندما تراهي وقع الأقدام القادمة خفق قلب سعيد خفقة مرعبة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه . مسح



قواعد التحسين الجارى بها العمل (المشابهة / المماثلة / المجاورة ...) :

- « التهمت روحه وجهها وشعرها » تنظر إليه باستنكار / تدفع نحوه / تفرمل / تغيل إلى الراء » .

ولقد كانت الجممل الأخيرة فى الصورة دقيقة فى تجسيد وضعية الحية شبه التامة التى استشعرها سعيد بعد أن قابلت سناء حرارة أبوته ببرودة نكوصها .

إن ما نود أن ينبىء عنه هذا النمط من قراءة الصور هو القول بأن مجموع الإمكانيات التعبيرية المستبعدة إلى الآن ؛ إنما تتأكد طاقاتها الجمالية من حيث هى تفصيلات تكوينية يتحتم أن تتعالق بـ « انسجام » مع سائر تفصيلات النص ذى التحريك الجيد .

فسعيد للشعر هنا هو نفسه الذى انشطر فى صورة الافتتاح بين حلى « الحيرة المكدره » ، وهو الذى تارجح بين كتلتين بشريتين من الأحبة والأعداء ، وهو الذى سينتحر حتمياً فى نهاية النص نتيجة لطبيعة الصراع الدرامى الذى كان ضحية له .

وتعرف سناء بدورها انشطاراً آخر أقل حدة ، وبطبيعة مغايرة . فالكلمات والأوصاف والتفاصيل لا تنقطع حبل النسب بينها وبين سعيد :

- ظهرت البنت .
- كأنها ليست بابته رغم العينين اللوزيتين والوجه المستطيل والأنف الألقى . لكن كلمات ونوعاً أخرى تقيم جبلاً من الفواصل بين هاتين الشخصيتين الروائيتين .

الصورة الرابعة : الصورة حلقة متوترة .

زار سعيد مهران بيت صديقه القديم رؤوف علوان ، وجسد السارد الزيارة مجموعة من الأوصاف والصور ، من بينها الصورة التالية :

« وبينما راح الحادم يفتح باباً مطلاً على الحديقة فى الجدار الأمير ويكشف عنه ستاره مضى هو ينظر إلى الأستاذ ويلحظ الروائح مسترقاً . وسرعان ما جرى تيار دسم مفعياً بالمعبر ، واختلطت الأصواء بالشداء فأولئك رأسه أن يدور . وجهه امتلاً كوجه بقرة . وشىء خفى سرى فى شخصه جعله متمناً رغم

- انتظار طال ألف سنة .
- التهمت روحه (الوجه والشعر) .
- قلبه انكسر .
- تفرمل البنت قلميها .
- عواصف الحق .
- كأنها ليست بابته .

إن عل متلقى الصور الروائية بذل جهد إضافي يتجاوز به الجهد المبذول لمعانة طرفي المشابهة أو المجاورة ، أو لإدراك الأبعاد الدلالية الممكنة للمحسنات البديعية اللفظية أو المعنوية . ففى نموت صورة اللقاء وصفاتها التى هى من قبيل : (موجعة / شيق / جارف / داهشتين / أبيض / المخضوبتين / أسمر / أسود / مسهب / اللوزيتين / المستطيل / الألقى ...) طاقة تعبيرية قابلة لتحقيق متعة لدى القارىء من حيث هى - فى أن - إمكانية لغوية وبلاغة روائية . غير أن القول ببلاغة الرواية يقتضى أن تُربط النعوت بسياقها النصي ، وأن يبحث لها عن تطابقها الإنسانية البشوة بانتظام بين أسطر وفقرات النص .

إن سعيد الذى تقدمه الرواية بطلا إشكالياً ، هو شخصية متوترة بين حتمية الانتقام وحسن الطوية ؛ ترسمه نموت الصورة وأوصافها ومطلق إمكاناتها التعبيرية فى صورة متوترة ومنشطرة أيضاً . ويذكر « الباب » فى الصورة سمة الانشطار مثلاً هو الشأن فى العديد من صور (اللص والكلاب) .

وتقدم الصورة سناء - من حيث هى امتداد روائى لسعيد - طرفاً مكاساً فى الإشكال بدليل النعوت والجمل للتناقضة فى ثنائيات :

- « خفقة » موجعة » .
« مسح تطلع شيق وحنان جارف » جميع عواصف الحق » .
- « ظهرت البنت بعينين داهشتين » بين يلى الرجل [عlish] .

صورة من هذا القبيل قبل انحلال العقدة أو تلاشى لحظة التنوير .

الصورة الخامسة : الصورة بين الواقع النصي والرمز .

إنه سعيد مهراڻ لزيارة الشيخ الجنيدى فى خلوته « ووقف على عتبة الباب المفتوح قليلا ، ينظر ويتذكر ، ترى مقى عبر هذه العتبة آخر مرة ؟ . ياله من مسكن بسيط كنسلكن فى عهد آدم . حوش كبير غير مسقوف فى ركنه الأيسر نخلة عالية مقومة الهامة ، وإلى اليمين من دهليز المدخل باب حجرة وحيدة . لآباب مغلقة فى هذا المسكن العجيب » (٤٧) .

منذ الوهلة الأولى ، يصلنا فقر هذه الصورة من حيث المجاز الشاعرى . فالتشبيه الوحيد العاطل من وشى تشابهه القصائد لا يستطيع الصمود طويلاً فى وجه التقريرية المهمة على وصف المكان . غير أن مقارنة فعالية وتفاعل الصورة من منظور آخر مغاير للخطط التى تمارس بها الصورة الشعرية وظيفتها الجمالية ، من شأنها أن تنتهى بالباحث إلى نتائج جديرة بالاعتبار :

إن كل الأبواب فى هذه الصورة مفتوحة . لآباب مغلقة فى مسكن الشيخ الجنيدى المنغمس فى خلوته الصوفية . ولعل سياق النص كله أن يكشف للمتلقى بأن هذه السمة الوصفية : « الفتح » دلالتها على مستوى البناء العام ، وكذا على مستوى ثنائية الحرية المكسدة « كما جمعتها صور الجمل الثلاث فى بداية الرواية . الأبواب المفتوحة هى منافذ لتجاوز الشر ، للوصول إلى الله ، للخلاص والتطهير . وتلك غايات تقابل أبواب الشر وسبل الجريمة المؤدية إلى الدم والخواه .

وأبواب الشيخ المفتوحة دائماً هى سمات تكوينية فى ثنائية « الحرية المكسدة » مثلاً هى كذلك فى فضاء النص . وهى تكتسب فى آن ماهيتها الروائية العميقة من هذا الانفتاح الواقعى مثلاً تكتسب من وظيفتها الرمزية . فسعيد مهراڻ فى اللحظات الكبرى يتذكر الشيخ ويقصد بابه الذى يمثل له الملاذ والأمل . غير أن الانتقال من عالم سعيد إلى عالم الشيخ لا بد أن يمر عبر العتبة الصغيرة والشاغرة فى آن :

طلاقة الوجه وحسن السلوك وإتسامة الثغر . وثمة رائحة سحرية لا تصدر إلا عن دم أزرق رغم أنه للثال إلى الفطس وفكيه البارزين » (٤٨) .

تكاد تخلو هذه الصورة ، هى الأخرى ، من مظاهر المجاز بملول السائد فى بلاغة المقاربات الشعرية . وهى بدلاً من ذلك ، صورة وصفية حيوية تنتقى مكوناتها وسماتها من معين آخر ، وتصوغه فى تكوين ذى طابع خاص لكنه ليس غريباً عن المجاز ، إنها صورة رباعية الشخصيات (رؤوف - سعيد - الراوى - الخادم) . فالخادم دينامى ، ورؤوف يجمع بين التناقضات ، والراوى يوهنا بالحساد ، بينما سعيد فى موقف حيوة مرتبطة بالحرية المكسدة . المشهد إذن دينامى .

فى الصورة يختلط أيضا الضوء بالشذا ، والتيار بالعير اختلاطاً يسهم فى تجسيد حيوة سعيد ، خاصة حيوته إزاء التناقض بين رائحة رؤوف السحرية التى لا تصدر إلا عن دم أزرق خبيث مغمم بالشر ، وبين صورة رؤوف الرجل الذى يتحمل وصفه بخفة الدم أو البلاهة ، بدليل أنه الألفس وفكيه البارزين ووجهه الممتلئ بكبرة ، المثير للسخرية . ولقد حسم الراوى كل حالات التناقض عندما ارتقى بها إلى مستوى متوتر وأصفاً رؤوف بأنه شخص ممتنع على الرغم من طلاقة الوجه .

إن مجموع هذه المكونات والسمات (تبين الشخصيات وعدم انسجامها ، ودينامية المشهد واختلاط الضوء بالروائح والعير ، وتناقض شخصية رؤوف يسهم فى تشخيص بنية ذات طبيعة بارودية متوترة مرتبطة بعمق بصورة الحرية المكسدة) التى يمكن اعتبارها المفتاح الأساس لمجموع صور الرواية . أى أن التوتر المعلن عنه منذ بداية النص قد استمر حاضراً عبر صور أخرى تترى فى امتداد متوتر بدوره . كل ذلك من شأنه أن يجعلنا نقرر الحقيقتين النقديتين التاليتين :

- إن الصورة الروائية هى حلقة ضمن ذلك الامتداد المتوتر ، تخضع لمجموع مكوناتها وسماتها إلى تحريك يوحى مظهره بالمباشرة أو المجاز البسيط ، بينما تمجيش أعماقها بعلاقات ذات وميض مغمم بفهم إنسان نافذ .

- قد ترد (الصورة/المفتاح) فى بداية الرواية مثلاً قد ترد فى موضع آخر منها . غير أنه من المهود ألا يعثر القارئ على

بدءاً من الروايات النهرية التي تراهن على لغة التسلسل ،
ومروءاً بالروايات النفسية ، ووقوفاً عند الرواية الجملدية ،
كانت تصير - بوعي أو بغيره - إلى ترسيخ الصورة الكلية للعمل
في ذهن قارئها . لذلك فهي سواء من هذا القبيل . وإنما تبرز
الفروق فيما بينها بالنظر إلى أساليب التنظيم الداخلي التي تميز كل
نمط عن الآخر .

تتميز رواية (مالك الحزين) (٤٨) لإبراهيم أصلان بنسق
من التنظيم الذي يصعب اختزاله في ثنائيات ، نظراً لتقدمه ،
وتتطلبه إلى تصور أحاسيس كتلة من الشخصيات المفتتة ،
ورصد صلاحها الحميمة بفضائها .

ولكي يستطيع الباحث الكشف عن جانب من سر الصنعة
الروائية في (مالك الحزين) ، يلزمه العودة إلى النماذج
التجريبية التي أنجزتها فئة من كتاب القصة القصيرة الطلائعيين
في مصر إبان عقد الستينيات ، الذين شوشت نكسة ١٩٦٧
خطوط الرؤية لديهم ، وجعلتهم يتبنون صيغاً سردية توازي في
تداخلها وتشابكها تعقد خاوية الواقعين المحلي والقموي . ففي
كتابات محمد حافظ رجب ، ومحمد البساطي ومحمد إبراهيم
مبروك ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وإبراهيم أصلان وإدوار
الحفراط وبهاء طاهر كان الغاريء مضطراً أن يقرأ ، وربما لأول
مرة في تاريخ السرد العربي الحديث ، بتشنج وتوتر ، الوقائع
المروية من قبل حارث كان هو الآخر واقعاً تحت تأثير ضغوط
فكرية لم يكن منتظراً أن تفرز سوى أشكال كابوسية .

ولقد استدعى توتر السارد في (مالك الحزين) جملة من
أساليب التصوير مبانة تلك التي سخرها سارد (النص
والكلام) بحكم الفارق في طبيعة التجربة النفسية وطريقة
صياغتها . ففي رواية إبراهيم أصلان ثمة : اللعب بضمائر
الخطاب ، وصرفها في غير سياقها المألوف ، وتركيب الجملة
على نحو غريب ، وتحويل اسم المكان إلى مكون روائي مجسد ،
وتكديس أسماء الأعلام ، وتداخل الرواة ، والاتفتات ،
والاستطراد ، والتراكم ، والتكثيف ، واستثمار علامات
الترقيم ، والتشكيل الهندسي للفضاءات ، واستعارة شكل
القصة القصيرة لمد أحداث الرواية ، وتغيير زوايا النظر ،
والانتقال من الحاضر إلى الماضي بدون إشارات صافرة .

الصغيرة لأنها لا تمثل مادياً سوى حاجز ضئيل الحجم يمكن
اجتيازه بكل بساطة . وهي عتبة شاذة لأن الذي يفصل بين
العالمين يتجاوز كل فاصل ووسيط . بذلك لا تليق اللغة
التصويرية عن اقتناص أبرز السمات المميزة لبساطة الفضاء
وتجسيدها في صور تكتسى جمالياتها من واقعيتها النصية قبل
وظيفية الرمزية :

نخلة عالية ووحيدة لكنها مقسومة الهامة ، باب حجرة
وحيدة ، حوش كبير لا يفصله عن السماء حاجز .

تلك إذن هي السمات التكوينية لفضاء الصورة : العتبة ،
والبساطة والوحدة والانفتاح . وهي سمات لا تحقق فيما
طراحة الصورة الشعرية على حد تعبير جاستون باشلار ، إذ
هي أقرب إلى التقريرية منها إلى الشاعرية ، ومع ذلك ألا تؤدي
وظيفة بنائية حاسمة في رواية نجيب محفوظ ؟ . أليست هذه
الصورة إضامة غنية لثنائية « الحرية المكسوة » ، وتوسيراً لثريا
لرؤية النص الأساسية ؟ . أليست من صميم البلاغة على
الرغم من اشتغالها على تشبيه يتم علود الأفق بالنظر إلى طبيعة
التشابه التي تزخر بها قصائد الشعر ؟ ثم ما البلاغة إن لم تكن
مساهمة في بلورة التكوين النصي ، وإضفاء السردية ،
والاستحواذ على المتلقي ، والكشف عن القيم الإنسانية بشق
صينغ التصوير بما فيها الصينغ التقريرية ؟ . ألا ننظم المباشرة
والتفسيرية التخيليتين عندما نسلها كل وظيفة جمالية
وإنسانية ، ونبتل في المقابل ، نموذج الصورة الشعرية ؟ .

إن من شأن كل هذه التساؤلات أن تقضي بنا إلى تقرير
الحقيقة التالية : تكتسب الصورة الروائية قيمتها البلاغية من
وظائفها داخل النص الروائي أكثر مما تستمدلها من حيث
طلاوتها أو طرافة فكرتها أو شفافية دلالتها الرمزية . فالوظيفة
البناية لبلاغة النثر هي في الواقع أسلحة جميلة تسهم بدنيائية في
تعميق فهمنا لعوالم النفس البشرية وإضامة أرجائها بفتية
مؤثرة . ولعمري فإن الجوهر الحقيقي للبلاغة لا يخرج عن هذه
الحدود .

٢ - مالك الحزين : بلاغة التفتيت .

إن كل أنماط الروايات التي عرفها تاريخ السرد المعلى ،

الكلاسيكي لا يبدو أن الصورة السالفة تتسم بتمائز في قادر على لفت القارئ بحلة والتأثير فيه عميقا .

والحقيقة ، أن هذا النمط من القص يقتضى من الناقد أن يتعاهد النظر في طبيعة مرتكزاته . وإذا شئنا الدقة قلنا إن على بلاغة التخيل أن تقارب هذا بالاستناد إلى مفهوم جديد لوظائف المحسنات والبنيات .

إن الصورة أعلاه ، شأنها شأن مطلق صور (مالك الحزين) تراهن على قارئ مفترض متمكن من أساليب قراءة السرد ، ومسلح بالقدرة على تتبع المعلومات التقريرية المشتة ، التي تترجم في مجموعها وعيا مشتركا ، ونفسية مفتحة . فإذا كنا مع نجيب محفوظ قد استبطنا أحنافا من المحسنات من خلال صور تقريرية ومباشرة ؛ فإن ذلك لم يتم في انقصاص كل عن طاقى المحسنات المعنوية والسياق الأفقى للرواية ؛ بينما في (مالك الحزين) تكاد نعدم الصلة بالتقريرية البسيطة ، ونفسطر للكشف عن توجهات جديدة لبلاغة السرد الطاعنة إلى أن نجعل من التشبيه Reification وتقصي خارطة الذهن المفتت معيارين لها .

تقدم صورة البرتقال من منظور راو يعشق المكان إلى حد المرض . وعلى القارئ أن يوضع ذاته داخل عقل ذلك الراوى ليتابع معه تفاصيل القضاء المشتة بين دفتى الكتاب مثل تشتت ندف الثلج .

من هنا تكأى لذة القراءة . فالراوى إذ يصف الشيء ، يعتمد أن يفعل ذلك من منظور ذهنية مصدومة ، تحتم عليه الصلعة أن يوزع التصيلات الدالة ، وعلى القارئ أن يعيد جمعها وترتيبها ليستشف منها الصورة التقريبية لهذا الراوى المحيط .

تتوسل رواية (مالك الحزين) بأملوين متباينين من التعبير عن صدمة الإحباط التي يتلقاها راو مرهف الإحساس نتيجة ارتباطه الشديد بالمكان :

- أسلوب التفتيت وتوزيع الصور إلى شظايا مستتة ، وتراكم الصور غير المنسجمة فيها بينها (ظاهريا) . ويمكن القول إن هذا الأسلوب يغطي جل صفحات الرواية .

وإذا كان المقال لا يسمح برصد مجموع هذه الأساليب التصويرية ، فإننا سنكتفى بانتقاء مجموعة من الصور التي تشخص مشهداً روائيا واحدا ، لكن من زوايا نظر عدة ، تثبت بذلك الحقيقة الجمالية التي تقول باستحالة اختصار بلاغة الصورة الروائية أو معياريتها في جملة عدودة من القواعد والمحسنات .

ويقتضى التلقى السليم لصور (مالك الحزين) أن يعيد القارئ تصور وتشكيل الأوضاع وقياس المسافات الهندسية وزوايا النظر ، إلى جانب معاودة تدبر بُنى مكونات أخرى . وإذا أخذنا مثلاً مشهد غرق الشيخ حسن في منتصف الرواية ؛ فإننا سنجد تمتعه في أماكن أخرى متفرقة من النص (ص ٧٩ و ١٠١) . ومشهد لقاء يوسف وفاطمة ، تعاد الإشارة إليه في صفحة ٨٧ من منظور فاطمة وهكذا مع مشهد الانفجار ، ومشهد ذهاب جابر وراه اللبن والزبادى ، ومشهد هبوط الحرم إلى الحوش ...

ومن بين هذه المشاهد المرسومة بصيغة مضلعة في الرواية تلك التي تخص المعلم رمضان والبرتقال . ويلتقى القارئ لأول مرة بهذه الحكاية في صفحة ١٦ لما كان الراوى يصدد وصف وقائع مفهى الأمير عروى بينما سيخصص لها في صفحتى ١٧ و ١٨ قصة قصيرة كاملة ، ثم يعود في صفحة ٣٤ و صفحة ٣٧ إلى الصورة نفسها . وفي كسل من صفحتى ٤٨ و ٤٩ إشارتان إلى أكل البرتقال .

صورة البرتقال العم ومضبان .

« وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال وصافح الأمير عروى الله ويوسف التجار وهو يتسهم ويخضض عينيه ويقول : « من إذنكم » . ويأخذ ما بين ساقيه ويدخل إلى المفهى » (٤٩) . إذا قلنا إن الصورة الروائية هي في آن مكون روائى وتكوين ؛ فصدنا بذلك امتلاكها إمكانية التعالق مع مجموع مكونات العمل الروائى ثم قدرتها على امتلاك ما يحق لها تناسقها الخاص بالنظر إليها في ذاتها .

واعتمادا على بلاغة المحسنات ، واللغة المحرفة عن اللغة المعيارية ، والسياق الأفقى ، والقراءة اليتيمة ، والنوع

إن صورة الوعي المقتت الذي عمد الراوى إلى تشخيصه بمئات الأساليب والخيال السردية ، كان من اللازم التعامل معها بأسلوب التراكم لعله يقدر على أن يعلى القارىء بتفتت ذهني عائلي . فالتراكم إذن مظهر بلاغى يستلزمه تصوير تجربة إنسانية ، متميزة نصيباً بشروطها الاجتماعية والتاريخية الخاصة^(٥٦) .

وإذا كان المبدع فى أنماط الكتابة الأخرى يقوم بالجهد الأول لتضيد أطراف الصورة وترتيبها فى صيغ مسورة التمثل ؛ فإن كتابة التفتت تستدعى من القارىء قدراً كبيراً من التشكيل الذهني للظفر بمظاهر بلاغية غير مألوفة . فالصورة السالفة هي من التسطح بحيث يمكن القول إنها عاطلة عن كل أنواع التزيين المعهودة حتى على مستوى الطاقة اللغوية ، بله على مستوى المحسنات . غير أنه من المؤكد أن الراوى يراهن على القارىء نفسه ليستشف من صيغ البناء وحيق البلاغة المحتمل . إن حضور المعلم رمضان إلى المقهى لا يمثل في حد ذاته حدثاً سردياً عظيماً لكنه من منظور الراوى المريض يحب المكان ، حدث وجوى يؤكد استمرارية وهجومه فضاء المقهى - ومعه الحارة - المهدين بالزوال . وكذلك شأن كيس البرتقال وفعل المصافحة وأسماه الشخصيات الحالية من الأوصاف ، والأبسام وخفض العينين ، وطلب الإذن ، والمباينة البهلوانية بين السائقين : فهي كلها سمات تكوينية بسيطة يلزم على القارىء أن يكتفيها بلهين الرؤى المشدوخ ، وأن يرى - معه - فيها أفعالا إنسانية على قدر كبير من الخطورة ، وأن يعاين في شخصياتها المتواضعة القدر الجمالي نفسه الذي كان يعاين به أرسطو مهابة شخصيات التراجيديات .

ويحقق الراوى قدراً إضافياً من بلاغة السرد لصورة البرتقال عن طريق توزيع تسماتها في أكثر من موضع وبأكثر من تقنية ، وعلى التلغى بعد القراءة الاستطلاعية الأولى ، القيام بقراءة ثانية يجمع بها أطراف المشهد القصصى :

بعد دخول المعلم رمضان للمقهى ؛ أوقف الراوى السرد مؤقتاً ، وسجل في رأس الصفحة العنوان التالي :
(للمعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال) .

- أسلوب تعامل مع الصلدة بصيغة مباشرة ، بعد أن تعب الراوى من المراوغة والتحايل والتشتيت . وهو أسلوب ورد مرة واحدة في النص بين صفحاته الأخيرة ففضح لعبته التخيلية : « إن ذلك لم يكن سحراً ، ومقهى عوض الله أملاك هي الشاهد ، وقال إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأبى كل شيء . الطعنة وجهت للمقهى . لا . الطعنة وجهت إليك أنت ، إلى دنياك المتهكة المهسوبة ، والجامع أمامك هو الشاهد . نعم . لم يكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة في هذا الجسد الكبير الذي يرحل أمامك خفيفاً كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال ، وسوف تظل الذكرى تميش في قلبك إلى الأبد »^(٥٧) .

وتنتهي صورة البرتقال إلى الأسلوب الأول . لذا يلزم قراءتها ضمن سياقها التفتتي . فكيف الراوى يتر مع كل نبضة تبتب حياة الحارة ، وبالذات المقهى قلبها النابض . وليس العم رمضان ولا برتقاله من الأشياء الزائدة في متخيل الراوى ، ولا لم يكن ليجعلها في بؤرة وعيه ويتقيها في لحظة زمنية معطاة دون سواها ، ويقترحها على القارىء ويعتمدها وسيلة للإبلاغ والتأثير في آن .

تنتظم صورة البرتقال في وهي الراوى انتظم تراكم مع الصور التي قبلها . بذلك تكتسب قسطاً من طابعها التكويني لما تحققه من إمكانية مراكمة الأحاسيس والانطباعات لدى التلغى :

« وقال الأمير إن الشيء الواضح الآن أن للمعلم عطية قرر وضع حد للموضوع باستلام دفعة أخيرة من المال ، مادامت المسألة وصلت لضرب السكاكين . وهو يجلس حالياً مع المعلم صبحى عند الحاج خليل في غزن الحديد ومعهم الحاج حنفي اللبان لكي يصلوا إلى الاتفاق النهائي . وقال إنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف الأخبار ، وطلب منه أن لا ينصرف حتى يعود . ونظر يوسف النجار إلى ساعته وقال إنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعده في وسط البلد . وجاء المعلم رمضان يحمل كيساً من البرتقال ... »^(٥٨) .

من تجربة ، وتخرج بالحياة نفسها ، فهنا تندمج العناصر المتفاوتة وتتلاطم ويعمل العقل المبدع عمله في تغيير المائدة الخلام ، فتصبح ذات قيمة تتجاوز قيمتها الأتية ، وتصبح جزءاً من تجربة أجيال متتالية من القراء (٤٤)

استنتاجات :

١ - هل الثوابت النظرية عند جيمس ولويوك وأولمان قوانين أم قواعد أو معايير ؟ ما من شك في أن القسم الأول من هذا البحث قد أكد لنا صعوبة الإجابة عن هذا السؤال على الرغم من إدراكنا الفروق الدقيقة بين المصطلحات الثلاثة ، والمعتقد أن ما يقدمه ناقد واحد لا يمكن أن يرقى إلى مستوى المعايير ، وأن العلاقة الممكنة بين قواعد أو قوانين ناقد واحد والمعايير الصامة للجنس الأدبي ، هي من الإبهام والتعقيد ، بحيث يصعب الحسم فيها .

٢ - لذلك نرى أن اجتهادات النقاد الثلاثة قد تلمست للصورة الروائية حدوداً ، والحدود لا ترقى إلى مستوى المعايير . ومع ذلك ، هناك طموح نقدي كي يُجمل من الصورة الروائية معياراً في المقاربات . وفي سبيل تحقيق ذلك ، تبقى اجتهادات النقد في هذا المضمار مساهمات معزولة ، تطول وظائف التصوير السري من زوايا شتى ، دون أن تجعل منها إشكالا يقع في صميم النظرية الأدبية .

٣ - تتضمن اللفظة أو الجملة أو الفقرة كل الطاقة التشكيلية أو التصويرية الممكنة ، على أساس أن « الوظيفة التصويرية » تتحقق في مناح في آخر لاصلة له تطبيقاً بمناح فن الرسم . ومن المغالطات الشائعة في هذا المضمار ، القول بتطابق أدوات التعبير ووظائفها بين مختلف الفنون ، كأن يقال إن الكلمة لدى الكاتب هي بمثابة الفرشاة لدى الرسام أو النغمة لدى الموسيقى . والحقيقة أن ثمة ثغرة لم يسدها النقد الأدبي بعد ، تخص الانتقال التلقائي من فن الرسم إلى فن الكتابة . ف عبارة « الرسم بالكلمات » هي من قبيل المجاز المقبول في الحديث السائر ، بينما تفقد كل صدقها في الخطاب النقدي الذي يبحث عن الصيغة العملية التي تتدخل فيها كلمات الكتابة بألوان وخطوط الرسم . إن حل مجازية العبارة ، في هذا النمط من الخطاب ، أن تتسَّخ بأدوات إجرائية ، ومصطلحات واصفة مشبعة بعبير أجواء الجنس الأدبي اللغوي .

وأورد تحت قصة اقتسام البرتقال بين المعلم ومضان والشيخ حسنى الأعمى . وكشف المشهد عن روح الغش لدى الشيخ الأعمى مثلاً أكد الطبيعة الساحرة لنفسه المقيى . وقد رويت الصورتان بحضور شخصية يوسف النجار .

وفي صورة ثالثة واقعة في سياق آخر بعيد ، أدرجت قصة أخرى لقصة البرتقال لم يقب عنها يوسف النجار ولم يحضر فيها حضوراً مباشراً ، وإن شكلت من زاوية نظر مغايرة :

« وفي يوم الخميس التالى ، حدثته [فاطمة] عن الحجر الأرضية المغلفة .

وقام سليمان الصغير . راح يبحث تحت المقاعد عن البرتقالات التي وقعت من حجز المعلم ومضان حتى وجدها . وضعها على سطح الثلجة الجافة وشرب كوباً من الماء ثم عاد إلى مكانه » (٤٥) .

إن البرتقال الذى وقع من حجر المعلم ومضان في صفحة ١٨ ، جمعه سليمان الصغير في صفحة ٣٧ . والبرتقالة التي قشرها المعلم ومضان في صفحة ١٨ ، انتبه إلى أنه مازال يسك بها في صفحة ٢٠ ، وقسمها في الصفحة نفسها إلى نصفين ، وعد أحدهما إلى الأسطى سيد ، ولم يأكل نصفها الآخر إلا في صفحة ٤٨ ولم يغسل العم رمضان يديه من البرتقال إلا في صفحة ٤٩ بعد استعراض سلسلة من الذكريات القديمة .

إن تفتيت الصورة إلى شذوياً متباعدة ، تتخللها أحداث وذكريات ، إنما يعكس لا أفقية الذاكرة في جمعها الآلى بين زمنين متقاطعين ، تقاطعاً يجمع في طياته خوفاً حقيقياً من اندثار عالم بكامله ، عالم الحارة مرتع الطفولة والصبى . ويمكن القول ، في إيحاء ، إن اختيار شكل التعبير المقتضى تجربة إنسانية متفردة ببساطة مكوناتها . ومن الطريف أن يكون إبراهيم أصلان نفسه قد انتبه قبل ثمانى عشرة سنة في مقال نظري إلى أهمية الأجزاء الممتدة في القصة النفسية أو الدنيوية ، وقدرتها على ترجمة نبض الحياة :

« إن العمل اللغوي ليس هو مجموع ما فيه من أجزاء فقط ، ولكن هذه تستحيل عملاً فنياً عندما تصبح جزءاً

القيم الإنسانية في الرواية عبر تحقيق قيمها الجمالية ؛ لا يمكنه أبداً أن يعتبر الصورة الروائية جزيرة معزولة عن سائر مكونات وسمات العمل الروائي . من هنا كانت للمباعدة التي نود وصفها ورسم معالمها تتصلق عن « الوعي الجزئي » بالأداة التحليلية ، وعن مبدأ التثايت ، وعن المقاربات التي تفصل الشكل عن المضمون ، أو التي تستعير حدودها المسبقة من ميدان غير الكون النصي . وما من شك في أن الظاهرة الروائية تتلون تبعاً لتجزؤ المقود ، وتغير الظروف والثقافات الفنية وأمزجة المبدعين ، ومع ذلك يظل المحاجس المعياري قائماً .

٦ - إذا كان الاستفراد من الحقل العلمي يولد مبحث الصورة الروائية بصرامة لن تعرف انسجاماً حقيقياً مع مرونة الإبداع الروائي ؛ فإن معايير تلك الصورة بمعايير صور جنس آدمي مغاير يمثل هو الآخر عهيداً لا يقل خطورة وانحرافاً . فمقاربة الصورة الروائية طبقاً لأصول بلاغة الشعر يمثل تجاوزاً سافراً لمهية النوع الروائي الذي تظل ثوابته قائمة مهما سلمنا بتنازل الأجناس الأدبية أو تلاعبها أو تداعيلها .

٤ - عندما يعزف النقد الروائي عن استلهاهم « مادته » أو « علميته » من حقل الفنون والعلوم ؛ لا يبقى أمامه سوى التجربة الأدبية ذاتها ليستنبط منها ثوابته وأدواته ومعاييرته . وانطلاقاً من هذه الحقيقة يصعب تحويل معيارية للصورة خارج نطاق المرتكزات المستخلصة من التجارب الروائية من حيث هي تجارب إنسانية أولاً وأخيراً . وما من شك في أن الناقد الطامع إلى الموضوعية يستثمر مرتكزات اللغة والبلاغة والنص والنوع والتلقي بدرجات متفاوتة من الذاتية واللوق اللذين يستحيل التخلص من تأثيراتهما في كل مقاربة للإبداع الأدبي ، لـ « أن كل فن - مهما يكن ذاتياً أو مستهدفاً لخدمة متبعة أو مستهلكة - لا ينفك من الاعتماد على تجارب سابقة ، وحسبلة هذه التجارب هي التي ينظمها العلم في قواعد أو قوانين . ولكن النقد - ربما لخصوصيته في مادته وهي الأعمال الأدبية - لا يفرّ دائماً بضرورة هذه القوانين ، ومن ثم يستبكل بها الناقد الفنان معياراً وسطاً بين الذاتية والموضوعية ، بين التحديد والإطلاق ، وهو معيار اللوق »^(٥٩) .

٥ - إن الجنون النقدي الجاروف الذي يصبو إلى التفتيش عن

الهوامش :

١ - كانت مسألة التصوير الشري حاضرة باهتمام في الدراسات النظرية التي جعلت من الشعر نوعاً أدبياً راجحاً (أرسطو : الشعرية / هيجل : فن الشعر / كولبرج : سيرة أدبية / باشلار : شاعرية الفضاء ..) . ولقد دشّن جيمس مسيرة البحث المتطلع في حقل الصور السردية الذي اغتنى بمحاولات عديدة ، لم تنتظم بعد ضمن نسق نقدي ، نذكر هنا على سبيل التمثيل :

- Percy Lubbock: The Craft of Fiction.
- Stephen Ullmann: The Image in the Modern French Novel.
- Michel Le Guern: Sémantique de la métaphore et de la metonymie.
- M. Bakhtin: L'Œuvre de François Rabelais
 - La Poétique de Dostoïevski
 - Esthétique et théorie du roman
- Gilbert Durand: - Les Structures anthropologiques de l'imaginaire.
 - L'Imagination Symbolique.
- Antonio Risco: Literatura y Figuración.

- أ - ف . تشيتشرين : الأفكار والأسلوب .
- جورجس جانتشف : « الوهي والفن » .
- ميخائيل أوفسيانيكوف : « الصورة الفنية » .
- بوري ريويوسكوف : « الصورة الفنية » .

- ٢- « الفن الروائي » ، ضمن : نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث ترجمة وتقديم : أنجيل بطرس سمعان ، الهيئة المصرية العامة للتأليف ، ١٩٧٩ ، ص ٧٢ .
- ٣- مستقبل الرواية ، ضمن نظرية الرواية ، ص ١٠٢ .
- ٤- نفسه ، ص ١١١ ، ١١٢ .
- ٥- نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٦- أنجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية ، ص ٢٤ .
- ٧- انظر
- ٨- « دوس بلزأك » ، ضمن نظرية الرواية ، ص ١٤٤ .
- ٩- نفسه ، ص ١٤٤ .
- ١٠- صحيفة الرواية ، ترجمة عبد الستار جواد ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق ، ١٩٨١ ، ص ١٦٢ .
- ١١- نفسه ، ص ١٢ .
- ١٢- نفسه ، ص ١١ .
- ١٣- نفسه ، ص ٦٦ .
- ١٤- نفسه ، ص ١٤ ، ١٥ .
- ١٥- نفسه ، ص ١٨ .
- ١٦- نفسه ، ص ٨٣ .
- ١٧- نفسه ، ص ١٠٦ .
- ١٨- نفسه ، ص ١١٤ ، ١٧٥ .
- ١٩- نفسه ، ص ١٠٧ .
- ٢٠- نفسه ، ص ١٤٥ .
- ٢١- نفسه ، ص ١٥٦ .
- ٢٢- نفسه ، ص ١٧١ .
- ٢٣- نفسه ، ص ١٩٨ .
- ٢٤- نفسه ، ص ٢٠٢ .
- ٢٥- نفسه ، ص ٢١٣ .
- ٢٦- نفسه ، ص ٢٢٩ .
- ٢٧- نفسه ، ص ٥٧ .
- ٢٨- نفسه ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .
- ٢٩- نفسه ، ص ١٧ .
- ٣٠- نفسه ، ص ٢٦ .
- ٣١- نفسه ، ص ١٨ - ١٩ .
- ٣٢- نفسه ، ص ١٦ .
- ٣٣- نفسه ، ص ١٧ .
- ٣٤- نفسه ، ص ١٤ / ١٥ .
- ٣٥- دائرة الإبداع ، مقدمة في أصول النقد ، دار إلياس المصرية ، القاهرة ١٩٨٦ .
- ٣٦- « الصورة الأدبية » ترجمة محمد أنقار ، وعبد شهاب ، مجلة (دراسات سيميائية أدبية لساتية) ، ع ٤ شتاء ١٩٩٠ ، ص ٦٦ .
- ٣٧- نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٣٨- نفسه ، ص ١٠٩ - ١١٣ .
- ٣٩- صبرى حافظ وجماليات الحساسية والتغير الثقافي ، فصول ، المجلد ٦ ، ع ٤ ، يوليو/أغسطس/سبتمبر ١٩٨٦ ، ص ٩١ .
- ٤٠- أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .
- ٤١- الفن والكلاب ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ص ٧ .
- ٤٢- أولمان ، مصدر سابق ، ص ١٠١ .

- ٤٣ - جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص ، ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توفيق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ص ٩١ .
- ٤٤ - النص والكلاب ، ص ٨ .
- ٤٥ - نفسه ، ص ١٦ - ١٧ .
- ٤٦ - نفسه ، ص ٣٨ .
- ٤٧ - نفسه ، ص ٢١ .
- ٤٨ - دار التنوير للطباعة والنشر - دار أبعد ، بيروت ١٩٨٣ .
- ٤٩ - مالك الحزين ، ص ١٦ ، ١٧ .
- ٥٠ - نفسه ، ص ١٠٥ .
- ٥١ - نفسه ، ص ١٦ .
- ٥٢ - يمكن ، على سبيل المثال ، أن نعاين في رواية (تلك الواقعة) تجربة إنسانية أخرى ، مرسومة بأسلوب التراكم طبق شروط اجتماعية وتاريخية مغايرة .
- ٥٣ - مالك الحزين ، ص ٣٧ .
- ٥٤ - إبراهيم أصلان ، حول القصة النفسية الحديثة ، مجلة الطاقة القاهرية ، ج ٨٤ ، ٢٣ ، ٢ ، ١٩٦٥ .

بنية النص السردى*

يورى م. لوتمان

التضاد «الآن - التطوري» Synchronic/ diachronic ، ولكننا معنيون بالتضاد مابين النصوص التي تنتشر في المكان ، وتلك النصوص التي يرتبط وجودها بالزمن ؛ لأنه بمقدار اتحاد التطورية والتنظيم الزمني ، فإن الآنية المكانية عندئذ لا تدخل لها أساساً ، والعكس بالعكس . والرسم مثال على التنظيم المكاني ، في حين إن أجناس الأدب السردية والموسيقى تمثل للتنظيم الزمني . وقد طور كلود ليفي شتراوس هذا التضاد في الشكل الشعري في « مقدمة » (النىء والمطبوخ) ، وحاج بأن الانتشار الزمني للأسطورة والموسيقى يمثل آلية للتغلب على الاتجاه الخطي Linear للزمن الحقيقي .

ويمكن الإجابة عن الأمثلة التي طرحناها بأن نأخذ بالحسبان حقيقة أن النص السردى يمكن إنشاؤه بطريقتين التثوين . والوسيلة الأولى لإنشاء النص السردى معروفة جيداً وتتكون من تأسيسه على اللغة الطبيعية : توجد العلامات - الكلمات في سلسلة تبدأ لقواعد لغة عمدة ولخصمون الرسالة . وللمنهج الثانى ما يسمى بالعلامات الإيقونية بوصفها أكثر مظاهره سيادة ، ولكنه يمكن أن يرد إلى قضية المحاكاة الكاملة

هل يمكن أن يكون هناك نظام علامات من غير علامات ؟ يبدو السؤال عابثاً ، ولكنه جدير بإعادة صياغة على النحو التالى : « هل يمكن لحامل المعنى أن يكون رسالة ما لا نستطيع أن نميز فيها علامات بالمعنى المقصود في التعريفات الكلاسية التي تشير بشكل رئيسى إلى الكلمة في اللغة الطبيعية ؟ » وإذا تذكر الرسم ، والموسيقى ، والتصوير السينمائي ، فإننا لا نجد خياراً غير الإجابة بالإيجاب . وهكذا ينبثق التناقض الأول الذى نود أن نتجاوزه في مسار هذه الدراسة القصيرة .

والتناقض الثانى متصل بالتضاد مابين البنى المكانية والزمانية في أنظمة العلامات . ونحن لا نتحدث في هذا المثال عن

Ju . M. Lotman , " The Structure of The Narrative Text , Soviet Semiotics : Anthology , edited, translated and with an introduction by Daniel P . Lucid (The Johns Hopkins University Press, Baltimor and London , 1977) , PP. 193- 7 .

• ترجمة : عبد التئى مصطفى

حضور نظام ترميزى هو الشرط المطلوب لـ (١) [الإيقونة] حتى تكون قادرة على أداء وظيفة الرسالة .

٣ - ونتيجة لوجود النظام الترميزى ، فإن هناك « تماثلاً » مكتابياً « أدبى » لا يعودونه التماثل الشكل موجوداً . وهكذا فإن تماثلاً شكلياً يتحقق فى لوحة انطباعية مابين الموضوع المصور واللوحة ، ولكن ليس بين قسم من الموضوع وضربة ريشة واحدة .

وبينا « يُعَمَّر » تجريد اللغة ، إذا ما جاز القول ، فى النص اللفظى ، فإنه يظهر للوعى بوصفه تجريداً لغوياً لـ جميع أشكال التمثيل الوصفية . ففى رسالة (مُتَكَمِّمَة) ، يؤلف النص من علامات ، وفى رسالة إيقونية غير متكتمة ، ليس ثمة أساساً أيّ علامة ، والنص بتمامه يقوم بوظيفة حاصل الرسالة . وإذا ما أدخلنا التكتم فى هذه الرسالة بتجزيب العلامات أو العناصر الرسومية Graphic البنية فإن علينا أن نتبين أننا نجعل النص الشكلى Figurative text مشابهاً للنص اللفظى بسبب عادتنا فى رؤية التوصيل اللفظى على أنه الشكل الأساسى أو حتى الوحيد من أشكال التماس التوصليل .

إن لكل نمط من أنماط النصوص التى عُدت خصائصها أعلاه ، نظائره السردى المتماثل فيه . فالسرد اللفظى يُنشأ بشكل رئيسى بإضافة كلمات ، أو عبارات ، أو فقرات ، أو فصول جديدة . وسرد كهذا هو دائماً توسع فى حجم النص . لأن السرد ، بالنسبة للرسالة - النص ، من النمط الإيقونى ، وغير المتكتمة داخلياً ، هو محمول ، تبديل داخلى لمواضع العناصر . ومثال بصري كهذا هو من منظور التشاكيل Kaleidoscope لدى الطفل الذى تتبدل فيه قطع من الزجاج الملون وتشكل تنويعات لأعداد لها من الأشكال التناظرية . إن لا تناظرية تساهد فقط على كشف آلية السرد الذى يستند إلى التحول الداخلى والتركيب التوالى فى الزمان بدلاً من العلاقة الأفقية Syntagmatics للعناصر فى المكان ، والتى تنطوى بشكل محتمر على توسع فى حجم النص . إن شكلاً ما يتحول إلى شكل آخر . وكل شكل يخلق مقطعاً Segment معيناً منطقياً تنظيمياً آنياً Synchronically Organized . ولكن هذه المقاطع لا تُجمَع فى المكان كما يحدث

Mimesis . والمشكلة أن مفهوم العلامة ذاته يغدو صعب التمييز فى هذا المثال ، لأن تعبير الرسالة تعوزه خصيصة التميز discreteness . ففى الشروط التى يستطیع فيها تمثيل كهذا أن يؤدى وظيفة نص ، ويغدو حاسماً لرسالة ؟ لهذا فإن من الضرورى أن يعيد التمثيل إسقاطاً للموضوع على سطح حقيقى ما ، أو على فضاء مجرد مثل « كلية مجموع العلامات الموسيقية الممكنة » . ولا يعنى هذا فعلياً إلا أننا إذا ما أشرنا إلى التمثيل بالحرف الأول لكلمة إيقونية (١) ، وإلى موضوع التمثيل بالحرف (م) ، وإلى الوظيفة التى تجعلها فى وضع المشابهة بالحرف (و) ، فإن كامل العلاقة يمكن أن يعبر عنه بالصيغة : (م) = [أو (الوظيفة (موضوع التمثيل)) = إيقونة] ، وينجم عن ذلك عدة نتائج مهمة .

١ - إن مبدأ « التلليل النصى » Textual Semanticization ، فى هذه الحالة سيكون مختلفاً تماماً عن الرسالة المؤلفة من كلمات . فتمثيل طبقاً من الورق مغطى بكلمات باللغة الروسية ويحلاه طير آخر يشتمل على نوع من أنواع التمثيل البصرى . إن مبدأ التنظيم الدلالى سيكون فريداً بالنسبة لكل كلمة ، وسيكون من المستحيل صياغة قواعد مؤحدة لتشكيل معانى الكلمات كلها . دعنا نفترض أن شخصاً يتخصص النص لا يعرف إلا مجرد معانى الكلمات كلها ، أو نقاط « الواقع المشمومة خارج النص الذى تتصل به ، أو أنه يستطيع البحث عن هذه المعانى فى المعجم ، إن شخصاً كهذا سيقدر غير قادر على الكشف عن الوظيفة التى تجعل كلمة محددة تماثل مع موضوع فوق - نصى extra-textual عدد . وطبقاً التمثيل البصرى مسألة أخرى ، لأن الصلات الدلالية هنا ، ولط الإسقاط ، مؤحدة للنص كله . ولذا فإنه ليس من الضرورى بالنسبة لنا أن نذكر معنى كل نقطة ، لأن هذا المعنى يتحقق آنياً بتطبيق وظيفة الـ (و) . إن مبدأ إقامة التماثل الشكلى isomorphism بين الموضوع والنص يتقدم إلى الأمام بدلاً من الدلالة فى كل علامة .

٢ - ويتبع ما قيل أن وظيفة (و) يمكن أن تفسر على أنها الفواصل المحوِّلة لـ (م) إلى (١) [أو (الموضوع)] إلى (إيقونة)] ، أى على أنها نظام ترميزى Code أو إشارة إن

لو أننا رسمنا تصميماً ، وإلما تختزل بمرور الزمن أثناء تحول كل منها إلى آخر .

والأمثلة على هذا النمط من العلاقات الأتفة للنص السردى في غاية الكثرة . فنص القطعة الموسيقية المدونة قد يذكرنا بسرد لفظي ، ولكن أداء قطعة موسيقية يُنشأ مثل التأليف الزمني لبنى معينة منظمة تنظيمياً آنياً ، تتحول كل منها إلى أخرى . وسوف نتأمل من وجهة النظر هذه سرداً مصنوعاً من سلسلة من الصور كذلك الصور الموجودة في كتب الأطفال ، أو الصور الشعبية الرخيصة ، أو القصص الهزلية المصورة ، أو الطوابع الإيقونية . دعنا نستذكر نصاً معروفاً جيداً لبوشكين :

« أنعمت النظر في الصور الصغيرة التي تزين مسكنهم المتواضع ، ولكن المرب . لقد صورت قصة ابن ميلر . في الصورة الأولى العجوز الموقر في كُمة النوم يسمح الشاب الذي لا يقر له قرار ، والذي يقبل ، على عجل ، بركاته ويحفظه نغود . وفي صورة أخرى يصور سلوك الشاب الداهى في ملامح فاضحة : إنه يجلس على طاولة محاطاً بأصدقائه مزيفين ، ونسوة لا يعرفن الحجل . بعدها الشاب المتهتك في أسماك وقبعة مثثة ، يرمى الجنائز ، ويتناول وجبة طعام معها ، والحزن العميق يصور في وجهه . وأخيراً تقلد عودته إلى البيت ، العجوز الطيب في كمة النوم والعبادة ذاتهما يحف للقاءه ، الشاب المبلر يركع ، وفي المنظور الطباخ يذبح العجل المسمن ، والأخ الأكبر يسأل الحنم عن سبب مثل هذه الهجعة » (١) .

إن الفارق بين الصورة المطبوعة الشعبية لابن المبلر ووصف بوشكين اللفظي له قابل للمقارنة بالفارق بين عمل موسيقى ، ونصه المرقوم بالعلامات . إن وصفاً لفظياً يُنشأ مثل سرد مستند إلى إضافة قطع النص الجندلية ، في حين إن سلسلة من الصور التوضيحية يمكن أن تعدّ تحولاً لرسم واحد . ولذا فإنه ليس من قبيل الصدفة أن الشخصيات في حالات كهذه تزود بعلامات تسمح لنا بتحديد الأشخاص أنفسهم وعلى نحو صحيح في جميع الرسوم . وهكذا يبيننا غر حاة القديس كلها أمام الناظر في شعارات إيقونية ، فإن ملبسه لا تتغير ، وتحدث الظاهرة نفسها بعباءة الأب وكمة نومه ، وقبعة الابن الثالثة .

إن مقسدة النص الإيقوني على التحول إلى نص سردي مرتبطة بقابلية حركة عناصره الداخلية . إن نظاماً ترميزياً Code أو شفرة تتعادل فيها بشكل صارم مجموعة من العناصر في (م) « أي الموضوع » مع المجموعة نفسها من العناصر في (ل) « أي الإيقونة » لا يمكن أن يتغلب أساساً لإنشاء نص سردي . وبهذا الوجه ، فإن دوراً هاماً قد أداه ، في تلخيص السرد الفني ، الشطط الخيالي Fantasy ، والحكايات الثرية للمغامرات ، والقصص البوليسية ، وجميعها نصوص تتحدث عن حوادث غير محتملة إلى حد بعيد . وعلى الرغم من أن الحياة مرنة ومتنوعة ، فإنها ، وعلى مستوى رفيع معين من العمومية ، تولد لنفسها صورة ثابتة مستقرة في وعي الإنسان ، ويتم تصويرها على أنها نظام من الاختتمالات . إن الشطط الخيالي أو المغامرة ، أو النص البوليسى تخرق استقرار هذه الصورة عن طريق التحول الداخلى .

إن أنواع النصوص السردية التي ناقشناها تشكل الأساس ، المادة ، من أجل النماذج المتنوعة للنص السردى في الفن . وجميع أنواع الفن تستطيع أن تلد أشكالاً سردية . وباليه القرنين الثامن عشر والتاسع عشر شكل سردي في فن الرقص ، وصليح بيرجاسوم Pergamum نص سردي أنموذجي في النحت . لقد خلق الباروك أشكالاً سردية من العمارة . إن وجودها مختلفة من الأنموذجين السيميائيين الممكنين للسرد تتحقق بطرق مختلفة في كل نوع حقيقي من السرد الفني .

إن مبدأ ضم العلامات بعضها مع بعض ، وسلسلة العلامات ، يمكن في أساس الأنواع السردية للفنون اللفظية . والمبدأ السردى أكثر تعقيداً في النصوص التي ليس فيها تقسيم داخلي منظم إلى وحدات متكئة ، وحيث يُنشأ السرد بوصفه تأليفاً لوضع ما مستقر مبدئياً ، والحركة تالية له . إن التصوير بسبب مبدئه الأساسي ، أو على نحو أكثر دقة بسبب من بنية المادة ، يميل إلى أن يكون تجسيد النص الإيقوني المثلث « للوضع المبدئي » بأولوية وجهه الدلالى ، ولكن الموسيقى تمثله في كونها أنموذجاً مثالياً للتطور والحركة في شكل صرف ، ويتقلص الوجه الدلالى هنا إلى الحد الأدنى معطياً مكانه للعلاقة الأتفة . وبهذا المعنى ، يمثل السرد السينمائي ، وخاصة في الفيلم الصامت ،

الشكل الأكثر كمالاً من أشكال النص السردى الإيقونى ، لأنه يجمع الجوهر الدلائلى للتصوير والتحول الأفقى للموسيقى .

ولكن المشكلة لا تكون مجرد مشكلة بسيطة ، بل فجة ، إذا ما حقق أى فن بشكل آلى الإمكانات الإنشائية لمادته . ولا يمكن للمسألة أن ترد إلى « التغلب على المادة » كما يفهمه الشكليون . إننا معنيون بصلة أكثر تعقيداً . بالحرية فيها يتصل بالمادة التى تعرض عن احتفاظها ببنيتها ، وعن خرقها لهذه البنية معاً ، بأفعال من الحيار الفنى الواعى . إن الفنون اللفظية تنشد إحياء الحرية فيها يتصل بالمبدأ اللفظى للسرد ، والفنون الإيقونية معنية بشكل مساو بإمكانية اختيار نمط السرد بدلاً من تلقينه ألياً من الطبيعة الخاصة للمادة . والسرد اللفظى يغدو عنصراً مؤثراً للسرد الإيقونى المتأصل والعكس بالعكس : ومن هنا كانت المعالجة لإنشاء سرد فيلمى على شكل جملة ، والمبادئ اللغوية الصرف لرونساج آيزنشتاين Eisenstein ، والميل إلى عزل العلاقات المتكتمة بالمشابهة مع الكلمات ، وغزو الإيقونية للفن اللفظى الذى يقود إلى التوقف عن الإحساس بالكلمة الشعرية على أنها وحدة لاخلاف عليها ، وبالطريقة نفسها التى هى

عليها خارج الشعر . لقد لاحظنا لتونا في مكان آخر أن وحدة unit النص الشعرى فى طريقها إلى أن تغدو النص بوصفه نصا وليس الكلمة ، وهى ظاهرة مميزة للأغماط المتكتمة للعملية الدلالية Semiosis فى الأنظمة السيميائية الأولية ، غطان من أغماط السرد ممكنان على أساس من تقسيمهما الواضح فى نظام الثقافة ، وفى الأنظمة السيميائية الثانوية للنمط الفنى ، ينبثق . ميل نحو تبادلها التركيبى التثايبى . إن من المفيد فى هذا السياق أن نذكر محاولة كلود ليفى شتراوس إنشاء بنية لغوية متميزة على نحو غمطى بوصفها ميتالغة (أو لغة عن اللغة) خاصة بالوصف العلمى للأسطورة على أساس من قوانين السرد الموسيقى . ومحاولة ليفى شتراوس خلق نموذج سيميائى ثالثى Tertiary مهلهلة وغامضة من منظور علمى ، ولكنها شائقة جداً بوصفها مؤشراً على الإشباع المسرف للعملية الدلالية ، والذى هو قسمة مميزة لثقافة منتصف القرن العشرين : إن أماننا هنا حالة يرتقى فيها بالبنية الفنية ، التى هى نظام ثلجية ثانوى ، إلى مستوى ثالث أعلى ، وتحوّل إلى ميتالغة (لغة عن اللغة) للوصف العلمى .

الهوامش :

- (١) بوشكين ، الأعمال الكاملة ، المجلد ٨ ، الكتاب الأول ، موسكو ، ١٩٤٨ ، ص من (٩٨ - ٩٩) ، (وهذه القطعة من بداية قصة « ناظر المحطة ») .

العناصر الجوهرية للمواقع السردية*

ك. ف. ستانزل

مقدمة :

هذا قسم من الفصل الثالث من كتاب « كارل فرانز ستانزل » (نظرية للسرد) مترجماً عن الطبعة الإنجليزية .
K. F. Stanzel: A theory of Narrative, Trans. Charlotte Goedsche. Cambridge university press 1984 .

والحقيقة أن اختيار هذا القسم يعود أساساً إلى هوم تشغل وأقننا النقدي ليس بمعنى البحث عن إجابات لأسئلة تشغلنا وإنما استقراء لحركة وتطور ما يسمى « علم السرد » Narratology ، فمثل هذا الاستقراء الذي اقترح في هذه المقدمة الموجزة بعض خطوطه - يتبع لنا استيعاباً وتثلاً لمنطق الحركة ، وذلك حتى لا تتحول المناهج والنظريات إلى أرقام أو « موضوعات » نلث ورماها ، كلما عَنَ لأحدنا الاتكاء على إجراءات منهجية .

وأوجز ما أود الإشارة إليه فيما يلي :

أولاً : يمثل كارل فرانز ستانزل الناقد النمساوي المعروف بكتابه المواقع السردية Narrative Situation . . الذي

صدرت طبعته الأصلية بالألمانية عام ١٩٥٥ ، أحد الرواد الهامة في حركة تأسيس علم « السرديات » . وقد أثرى الجدل ، الذي قام حول كتابه هذا ، الحركة النقدية في اتجاهها لتأسيس « السرديات » . والملاحظ هنا أن علاقة ستانزل بأفكار جينيت Genette ، وهو أحد أبرز أعلام هذا العلم ، ليست علاقة يمكن اختزالها في مجرد الخروج من عباءته أو الانقلاب عليه ، وإنما هي النموذج لعلاقة استفادة وتراكم . وهي بطبيعتها علاقة معقدة ، فقد استفاد جينيت - كما استفاد غيره من النقاد - من أطروحات ستانزل وطورها في اتجاه آخر مؤسساً بذلك مشروعه الخاص .

ثانياً : إن ما يعلنا من اتجاهات غربية في النقد لا ينبغي أن يفهم بوصفه منتجاً كاتل الصنيع في مرحلته الأخيرة ، أو كانه نوع من القطيعة المعرفية مع ما سبقه من دراسات أو محاولات ، ولا ينبغي أن ننسبه إلى حركة واحدة أو ناقد بعينه مثلاً يعتبر البعض علم « السرديات » ابناً لما سمي بـ « أدبية » الأدب الذي طرحه تودوروف ، فإمامنا ستانزل وهو لا يتنى لهله الحركة ، بل إن أول من استخدم مصطلح « السرديات » هو جريجاس أحد أعلام السيموطيقا وإن كان له اتجاهه الخاص .

* تقديم وترجمة عباس الترنسي .

بالمفاهيم المقترحة لصيغة السرد بواسطة راو مشخص . أما المصطلح الذي يشير إلى التقديم المشهدي ، فهو يدمج بين تقنيتين متلازمتين عادة . لكن ينبغي التمييز بينهما نظرياً ، التقنية الأولى هي « المشهد المسرح » الذي يتكون من حوار محض ، أي حوار مع توجيهات مسرحية مختصرة ، أو حوار مصحوب بتقرير سردي مركز للغاية ، وهو ما نثله بوضوح قصة هيمنجواي (القطة) . أما التقنية الثانية فهي عكس الأحداث القصصية من خلال وهي شخصية في الرواية دون تعليق الراوي ، وأسمى ذلك بالشخصية العاكسة لتمييزها عن الراوي بوصفه فاعلاً ثانياً للسرد . ويقوم « ستيفن » في (صورة الفنان في شبابه) لجويس بهذه الوظيفة .

وأود هنا أن أقدم تمييزاً آخر لهذا الغموض ، إذ يمكن القول إن السرد يتأثر بتوزيع من فاعل الحكى : الراوي (سواء كان مشخفاً أو غير مشخفاً) والعاكس ، ويكون هذان معاً أول عنصر من عناصر السرد الجوهرية وهي طراز Mode السرد ، وأعطى به كل للتغيرات الممكنة لأشكال الحكى بين قطبي الراوي والعاكس ، فالسرد بالمعنى الصحيح للتوسط هو أن يعطى انطباعاً للقارئ أنه يواجه راوياً مشخفاً على عكس التقديم المباشر ، أي انعكاس الواقع القصصي الخيالي على وهي شخصية . وبينما يكون العنصر الجوهرى الأول للطراز السردى نتاجاً لعلاقات مختلفة وتأثيرات متبادلة بين الراوي أو العاكس من ناحية والقارئ من ناحية أخرى ، يقوم العنصر الجوهرى الثال على العلاقة بين الراوي والشخصيات القصصية ، وهنا مرة أخرى ، تختصر تعددية الاحتمالات إلى قطبين : إما أن يوجد الراوي بوصفه شخصية داخل عالم الأحداث القصصية في الرواية ، أو يوجد خارج هذا الواقع القصصى . وإذا كان الراوي يوجد في عالم شخصياته نفسه فهو راوى ضمير المتكلم (First Person) حسب المصطلحات التقليدية ، أما إذا كان الراوي يوجد خارج عالم شخصياته فنحن هنا نتعامل مع راوى « ضمير الغائب » (Third Person) حسب المعنى التقليدى .

وقد سبب هذان المصطلحان ، سرد ضمير المتكلم وسرد ضمير الغائب ، كثيراً من الخلط بسبب معيار التمييز وهو

وإذا استعرت بعض عبارات ستانزل فأتقول إن علينا أن ندرس الأفكار والتيارات النقدية بوصفها سلسلة متصلة دون الوقوع في أسر تعارضات ثنائية قد تكون متوهمة .

ثالثاً : لصل ما جلدني في مشروع ستانزل الذي يطوره ويصده - في كتابه الذي أقوم بالترجمة عنه - هو قابليته للمراجعة والتعديل ، فكما يقول تمثل دائرته في تعداد الأنماط مسار وإنجازات الأشكال السردية الأوربية أساساً ، والمواقع السردية التي يقترحها يمكن أن تتغير إذا ساد شكل سردي آخر . وأخيراً أود أن أشير إلى ما يعنيه ستانزل موقع سرد الراوي - المؤلف (authorial Narrativie situation) ، وهو يتلخص في الحالة التي يقوم فيها المؤلف بمخاطبة القارئ ، بالتعليق على الحدث ، . الخ . ففي هذه الحالة يسد المؤلف الفجوة بين عالمه الخاص والواقع القصصى ، ومن أمثلة ذلك رواية (توم جونز) ، أما إذا توهم القارئ وجود المؤلف في المشهد في إحدى شخصياته فهذا هو ما يعنيه موقع سرد الراوي - الشخصية (Figural Narrative situation) ومن أمثلته (موى ديك) .

العناصر الجوهرية للمواقع السردية

التوسط بوصفه سمة نوعية للسرد ظاهرة معقدة ومتعددة الطبقات ، ولكي نستخدم هذه السمة النوعية أساساً من أجل تعداد الأنماط الخاصة بأشكال السرد ، فمن الضروري أن تفك هذا الشكل المعقد إلى أهم عناصره الجوهرية . والعنصر الجوهرى الأول متضمن في السؤال : من يمكن ؟ والإجابة قد تكون : إن من يمكن راوي يظهر أمام القارئ ، من حيث هو شخصية مستقلة أو راو ينسحب وراء الأحداث المروية ويصبح غير مرئى للقارئ .

إن التمييز بين هذين الشكلين الأساسيين للحكى مقبول بصفة عامة في نظرية السرد . وعادة ما تطبق هذه الأزواج من المصطلحات : الحكى الحقيقي والحكى المشهدي (Otto Ludwlg) أو التقديم البانورامى والتقديم المشهدي (Lab-book) أو الإخبار والعرض (Friedman) أو السرد الحكى والتقديم المشهدي (Stanzel) ، بينما يحيط الغموض نسبياً

الترتيبات الزمنية المكانية بالنسبة إلى مركز أو بؤرة الأحداث المروية . فإذا كانت القصة تقدم من الداخل كما هي ، فإن استقبال القارئ سيختلف بالضرورة عما إذا كانت الأحداث تشاهد أو تحكى من الخارج ، ومن ثم ينشأ اختلاف في طريقة تناول العلاقات المكانية بين الشخصيات والأشياء في الواقع المعاد تمثيله (المنظورية Perspectivism واللامنظورية aperspectivism) ، كذلك في الحدود المفروضة على معرفة وخبرة الراوى أو العاكس (الراوى العارف بكل شيء Omniscience - وجهة النظر المحدودة limited point of view والحقيقة أن نظرية السرد ، في الماضي ، تناولت ما يمكن وصفه بالتقابل بين المنظور الداخل والخارجي بطرق مختلفة ، فمذ أكثر من نصف قرن استبقى أدوارد سبرانجر (Edward Spranger) العالم السيكلوجي التقابل الذي أطرحه ، وذلك بتمييز بين المنظور الإخباري ومنظور الرؤية من الداخل ، وقد جاء بعده إرفين ليفريد (Ervin Liebfried) الذي نظر إلى « المنظور » بوصفه أهم عامل في التمييز بين النصوص الروائية أما المنظور أو ما أطلق عليه هذا التخصص ، فإنه يقع في مرتبة ثانية ، في أعمال بولن Bouillon وتودوروف Todorov وجينيت Cenette ، ذلك بالقياس إلى لمكونات الأخرى التي تتوافق مع مفاهيمي عن الطراز والشخص إلى حد بعيد . وثمة توضيح أساسي قد يكون مكانه هنا ، وهو أنه يمكن القيام بتعداد للأنماط Typology أو تصنيف لأشكال السرد ، من وجهة نظر نظرية السرد ، وذلك على أساس ملمع مميز أو ملمحين أو ثلاثة أو أكثر ، ولكن عدد العناصر الجوهرية يؤثر على مجال الجوانب العملية أو التطبيقية لهذه التصنيفات ، فكلما زاد عدد العناصر الجوهرية الداخلة في مثل هذا التصنيف ضاق الحيز المحدد الذي يمكن أن يقع داخله عمل أدبي معين . ومثل هذه الدقة مزية وهيب في الوقت ذاته ، وتكمن المزية في الدقة المتناهية في التحديد ، الدقة التي يوفرها تعداد الأنماط أو يوفرها تصنيف للأشكال السردية على أساس من عناصر جوهرية متعددة . أما اللعب فيمكن في خطر الزيد من القسر في محاولة تصنيف عمل أدبي معين نموذجاً بسبب الضيق النسبي لوحداث التصنيف . وقد أثبت الأساس الثلاثي المقترح وجوده من خلال التطبيق ؛ إذ

الضمير ، فهو في حالة سرد ضمير المتكلم يشير إلى الراوى ، ولكنه في حالة سرد ضمير الغائب يشير إلى شخصية في السرد ليست هي الراوى ؛ ففي سرد ضمير الغائب كما نرى في (توم جونز) أو (الجبل السحري) مثلاً - هناك « أنا » الراوى ، وهي ليست ورود ضمير المتكلم في السرد خارج الحوار - وهو أمر حاسم - ولكن في موقع الشخص المشار إليه داخل أو خارج العالم القصصي لشخصيات الرواية أو القصة . وسوف نستخدم مصطلح « الشخص » Person وصفاً عموماً للعنصر الجوهرى الثانى بسبب إحكامه . والمعيار الجوهرى للعنصر الثانى على أية حال - ليس التردد أو التكرار النسبى - لضمير « أنا » أو « هو/ هي » ، ولكن مسألة تماثل أو عدم تماثل عالم الوجود اللذين ينتمى إليهما الراوى والشخصيات . فالراوى في (دافيد كوبر فيلد) هو راوى ضمير المتكلم ، لأنه يوجد في عالم شخصيات الرواية الأخرى ذاته ، بينما الراوى في (توم جونز) هو راوى ضمير الغائب أو الراوى - المؤلف ، لأنه يوجد خارج العالم الذى يعيش فيه « توم جونز » أو « صولفا وسترن » أو « ليدى بلمتون » . . . ويمثل تماثل أو عدم تماثل عالمى الراوى والشخصيات شروطاً مختلفة أساساً لعملية السرد ودوافعها .

وبينا يركز طراز السرد انتباه القارئ على علاقته بعملية الحكى أو التقديم ، يوجه العنصر الجوهرى الثالث : « المنظور » (Perspective) انتباه القارئ إلى الطريقة التي يدرك بها الواقع القصصى . وطريقة الإدراك هذه تعتمد أساساً على ما إذا كانت وجهة النظر التي توجه السرد تقع داخل القصة : في البطل أو في مركز الحركة ؛ أم خارج القصة أو خارج مركز الحركة : في راو لا ينتمى لعالم الشخصيات ، أو مجرد شخص ثانوى ؛ فقد يكون ضمير المتكلم في دور الملاحظ أو المعاصر للبطل ، وهذه الطريقة يمكننا التمييز بين المنظور الداخل والمنظور الخارجى .

ويشمل التقابل بين المنظور الداخل والمنظور الخارجى مظهراً إضافياً من توسط السرد ، مظهراً يختلف عن العنصرين الآخرين : الشخص والصيغة ، وهو ، تحديدًا ، توجه خيال القارئ بالنسبة لزمان ومكان القصة ، أو بمعنى آخر نظام

منها عن الآخر اختلافا طفيفا ، من حيث هي تعارض بين شكلين متميزين . وهذا ما يمكن ملاحظته في اللغة ، وإن كان ذلك يتم في المجالات الأخرى للنشاط العقل التي يكون من الضروري فيها تصنيف ثروة من الإدراكات في أدق حد من الأشكال المختلفة (Variations) .

وإذن ، فالتعارضات الثنائية نظام ملائم لتأسيس نظرية سردية ، حيث تقدم النصوص السردية وفرة هائلة من التحويرات والتنوعات لأشكال أساسية معينة : وهكذا ، فإن كلا من هذه السلاسل المناظرة للعناصر الجوهرية الثلاثة ، يمكن فهمه بوصفه تعارضا ثنائيا . وفيما يلي توضيح التعارضات الثنائية الخاصة بالعناصر الجوهرية التي طرحتها والسلاسل الكلية المناظرة لها :

- ١ - سلسلة الطراز الشكلية : ثنائية الراوى - اللاراوى (العاكس) .
- ٢ - سلسلة الشخص الشكلية : ثنائية تعيين - عدم تعيين مجالى وجود الراوى والشخصيات .
- ٣ - سلسلة المنظور الشكلية : ثنائية المنظور الداخلى - المنظور الخارجى (المنظورة واللامنظورة) .

إن تأسيس المواقع السردية ، على أساس العناصر الجوهرية الثلاثة وما يناظرها من تعارضات ثنائية ، يوسع ويصقل توصيف المواقع السردية : الراوى - ضمير المتكلم والراوى - الشخصية والراوى - المؤلف ، ذلك التوصيف الذى قدمته للمرة الأولى في الطبعة الأصلية عام ١٩٥٥ من كتابي (المواقع السردية في الرواية) . ومن الواضح أنه لا يمكن لأى تنظيم للأشكال السردية أن يلبى متطلبات كل من النظرية والتفسير على حد سواء ، أى متطلبات النظام المفهومي والاتساق من جانب ومتطلبات التلائم مع النصوص وإمكانية تطبيق التفسير من جانب آخر . والحقيقة أن محاولتى تمثل البحث عن طريق وسط بين نظرية منضبطة وغرودج للتفسير قابل للتطبيق . وقد حاول تشاتمان (Chatman) مثل الأسلوبية الجديدة البحث عن مثل هذا الطريق الوسط ، فقام بوصف لأشكال التحول السردى الذى يعنى به أشكال التوسط المحولة في السرد .

طبق في دراسات عديدة لنظرية السرد خلال العشرين سنة الأخيرة كما تذكر دورت كوهن (Dorrit Cohn) . ولذلك ، يتم التمسك به رغم أن معظم عمليات تعداد الأنماط الخاصة بنظرية السرد إما أحادية الجانب ، مثلما نجد عند هامبرجر (Hamburger) أو في الأغلب ثنائية كما نجد عند بروكس ووارن (Brooks and Warren) أو عند أندريج (Anderregg) ودوليسزل (Dolezel) أو عند جيهنيت (Genette) .

وقد اقترحت دورت كوهن حذف عنصر المنظور من تعداد الأنماط الذى قامت به ، على أساس أنه يناظر جوهريا من ناحية المضمون عنصر الطراز ، ولكننى لا أستطيع الموافقة على هذا الاقتراح لعدة أسباب : أحدها أن مثل هذا الحذف يمكن أن يحذف مزية مهمة للغاية ، يتمتع بها النظام الذى قمت به فيما يتصل بالأنماط الأحادية أو الثنائية ، وهى أنه يوضح بحسم سمة النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة من الأشكال ، يبتأ السمة الثنائية للنظام الأحادى أو الثنائى تؤدى ، دائما ، إلى اختزال التميز إلى تقابل مباشر بين مجموعة وأخرى . وخاصة النظام ، من حيث هو سلسلة متصلة ، نجد ما يميزها في تصميم النظام حسب نماذج مثالية ؛ إذ يهدف هذا التصميم إلى الكشف عن إمكانات تمثيلية أكثر مما يهدف إلى التعيين الواضح لوحداث التصنيف السردية . ولعل هذا التحديد الجديد لمصطلح « المنظور » وما أثاره نقد كوهن يثبت أن عنصر المنظور لا يمكن معادلته بعنصر الطراز بأى حال من الأحوال .

وهكذا ، تتكون المواقع السردية من ثلاثة عناصر : الطراز والشخص والمنظور . ويسمح كل عنصر من هذه العناصر بعدد كبير من التحققات التى يمكن تمثيلها بوصفها سلسلة متصلة من الأشكال ، تقع بين قطبى إمكانيتين متقابلتين . وفي الدراسات الحديثة للنقد الأدبى ذات المنحى البنيوي التى استلهمت موسير (Saussure) و ياكسون (Jakobson) ، يعتمد وصف هذا النوع من السلاسل المتصلة على مفهوم التعارضات الثنائية (binary Oppositions) . ويعتمد مفهوم التعارضات الثنائية على ميل الإنسان إلى إعادة تشكيل الظواهر المدركة بوصفها عددا كبيرا من المتغيرات لشكل أساسى واحد . ويختلف كل

ترتبط به في حدود تحليل الملمح . وعنصر الطراز في « الواقع السردية » كما أقدمه ، أي مقابلة المخبر - العاكس ، تقدم أساسا نظريا لوصف صيغتي التقديم بالنسبة للكلام أو الأفكار .

وللتصنيف المنتظم للملامح المفردة نتائجه أيضا بالنسبة لتفسير نصوص سردية ، إذ يدرك تشانغان عن حق - وهو أحد النقاد الأمريكيين القلائل لمحيطين بمفهوم الأسلوب الحر غير المباشر - أن حلة مثل « جلس جون » ليست مجرد وصف لحدث خارجي محض ، ولكنها قد تتضمن درجة من الوعى بهذا الفصل ، خاصة إذا جاءت في مقارنة الأسلوب الحر غير المباشر . إن إحلال كلمة تعد أو « انجيهص » - على سبيل المثال - محل كلمة « جلس » ليس وسيلة فعالة لقياس سيادة المنظور الداخلي أو الخارجي في هذه الجملة . والأهم من ذلك بكثير هو السياق الأوسع الذي تظهر فيه مثل هذه الجملة ، فإنه إذا هيمن موقع سرد الراوي - المؤلف تصبح الرؤية الخارجية هي المطروحة لتفسير الجملة . أما إذا هيمن موقع سرد الراوي - الشخصية ، فمن الممكن كذلك تفسير هذه الجملة على أنها وصف لتجربة داخلية .

خلاصة القول أن تحليل الملمح يتطلب إطار نظرية شاملة لترتيب العناصر . وأخيرا ، فلن أود الإشارة إلى أن ما يبدو سوء فهم من جانب تشانغان قد يرجع إلى عدم دقة الصياغة في الطبعة الأصلية من (المواقع السردية في الرواية) مما له أهمية ، هنا ، فيما يتصل بإعادة تعريف المواقع السردية . فتشانغان يفترض أن العناصر الثلاثة المكونة للمواقع السردية هي الشخص والطراز ووجود الراوي في العالم القصصي . وفي الحقيقة أن مصطلح « الشخص » ومصطلح « عمال مجال الوجود » مصطلحان مختلفان لعنصر واحد . وعنصر المنظور هو العنصر المقتضى في قائمة تشانغان . أما نظريتي فتتميز بأنها تعرض نظاما ثلاثيا يدخل في حسابه كل عنصر من العناصر الثلاثة بالطريقة نفسها ، ففي كل من المواقع السردية الثلاثة يسود عنصر ما (أو القطب المرتبط بها من التعارض الثاني) على ما سواه :

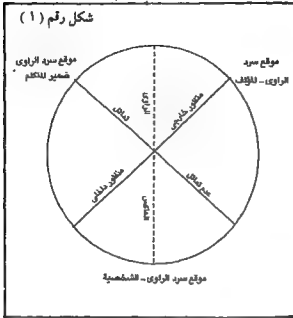
موقع سرد الراوي . المؤلف - سيادة المنظور الخارجي
اللامنتظر .

وينطلق هو ، أيضا ، من مسألة وجود الراوي مسلماً بوجود درجات مختلفة من وعى القارئ ، بوجود الراوي ومستفيدا من نظرية أوستن (Austin) عن « فعل الكلام » Speech act .

وعني تشانغان بملمح الخطاب خاصية واحدة للخطاب السردى مثل استخدام ضمير المتكلم المفرد أو استخدام / عدم استخدام التلميذ الزمنى على سبيل المثال . ويؤكد تشانغان بوضوح أن هذه العناصر السردية قد يجمع أحدها مع الآخر كيفما اتفق ، ولذلك يمكن بحثها ووصف كل منها على حدة . ويشترك فريدمان (Friedman) وبوث (Booth) مع معظم النقاد الإنجليز والأمريكيين في وجهة النظر هذه . ويسمى تشانغان إلى إبرازها بمقابلتها بمنهج تعداد الأنماط (Typology) الذي تم تطبيقه على « المواقع السردية في الرواية » . ويكشف هذه المقابلة أو المعارضة بجلاء مزاياء وعيوب كلا المنهجين .

فالمناهج الوصفية للملامح التحليل يسمح بأقرب تناول ممكن للنص ، بينما يمكن لمناهج التحليل الشكل أن يركز كل تحليله على تضامير الإيديولوجي - الزمنى في أشكال السرد داخل النص ، فتغدو النتيجة جدولا ذا درجات مختلفة لتواجد الراوي في السرد . وسيكون مثل هذا الجدول مصدرا هاما للمعلومات اللازمة للتفسير ، ولكن تحليل الملمح لا يمكن أن يكشف عن تناظر عناصر سردية مفردة وعن علاقات الاعتماد للتبادل فيها بينها ، أي لا يكشف عن البنية السردية بأوسع معانيها. فهذا المنهج الوصفى القائم على تحليل ملامح معين يمثل تحليلا عن أي تطلع في اتجاه تحليل وتصنيف أشكال أكثر تعقيدا ، وأكثر توافقا ، أو اعتمادا متبادلا . ولذلك ، فمن المرغوب فيه أن يدرك كلا المنهجين ، إذا أمكن ، بوصفها مدخولين يكمل كل منهما الآخر ، ويركز كل منهما على جوانب مختلفة ، فتحليل الملمح يركز على الوصف الدقيق لعناصر سردية مفردة في خصوصيتها ، بينما تحاول النظرية التصنيفية للسرد توضيح أوجه التناظر والعلاقات بين الظواهر السردية المنفصلة .

وعندما يطرح تشانغان ، على سبيل المثال ، مقولة أن الكلام والتفكير في السرد فعالان مختلفان ، فإنه لا يشرب على هذه المقولة المهمة أية نتائج ، لأنه لا يوجد إطار ترتيبي يمكن أن

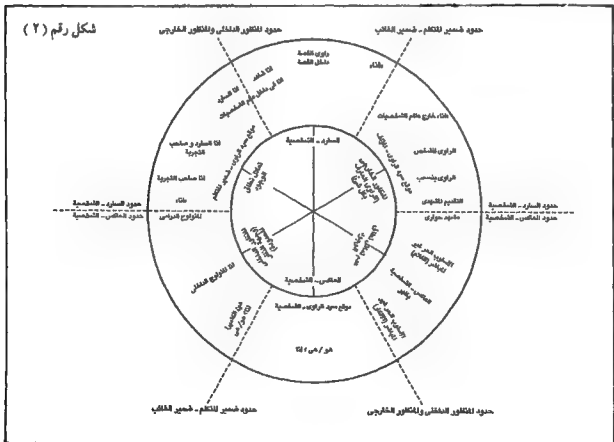


موقع سرد الراوى - ضمير التكلم - سيادة غمائل على الراوى والشخصية .

موقع سرد الراوى - الشخصية - سيادة طراز العاكس .
 وإذا كانت المواقع السردية مرتبة بشكل تصنيفى فى دائرة حسب التناظرات الموجودة بينها ، فإن محور التعارض الخاص بالمواقع السردية يقطع الدائرة عند فواصل متساوية . ويوضح الشكل التالى تنظيم المواقع السردية وعلاقتها بأقطاب محاور التعارض ، فهو يظهر هيمنة عنصر معارض . إلى جانب مشاركة العناصر المتعارضة المتماثلة التى تمارس تأثيراً ثانوياً على الموقع السردى . (شكل رقم ١)

وهكذا نستطيع أن نميز - أولاً - سرد الراوى - الشخصية بسيادة العاكس - الشخصية ، ونميزه - ثانياً - بالنظور الداخلى من جانب وعدم غمائل مجال الوجود لكل من ضمير الغالب والشخصية - العاكس من جانب آخر .

وننتقل إلى ترتيب المواقع السردية كما تظهر فى دائرة تعداد الأنماط التالية : (شكل رقم ٢)



وقد انطلق النقد السابق للمواقع السردية من فرضية أن الأنماط الأصلية « وصفات » معيارية ، أو على الأقل - حاصل رسم تخطيطي للإمكانات السردية ، يتكون من ثلاث وحدات تصنيفية . وقد أثير هذا الاعتراض على نحو أقل في السنوات الأخيرة ، ولكني أقرو ، مرة أخرى ، أن الهدف من تصنيف الأنماط ليس تقييد التمدد في الإمكانات السردية وإنما - على العكس - جعلها مرئية .

توجد أكثر من علاقة كاشفة بين الأنماط المثالية للمواقع السردية ، بوصفها ثوابت ، وبين أشكال السرد التاريخي كما سجلها تاريخ الرواية والقصة القصيرة ، وكذلك بين ستة مواقع سردية يمكن أن تقوم على الأقطاب الستة للتعارضات الثلاثة تحقق ثلاثة فقط . هذه المواقع الثلاثة هي التي تطورت في مجرى تاريخ الرواية . ومن مزاي هذا المنهج أنه يمكننا من تصنيف الغالبية العظمى من الأعمال في أحد هذه الأنماط ، ومن ثم تبقى روايات قليلة تقع بالقرب من المواضيع غير المتوقعة ، لكن الممكنة تاريخياً . إن القرار الذي اتخذ لصالح الكثرة الغالبة من الروايات التي تمثل هذه الأشكال النمطية التي تطورت تاريخياً يمكن مراجعته في أي وقت ، إذا تطلب ذلك التطور المستقبلي للرواية ، فمثل هذه المراجعة لتصنيف الأنماط قد تصبح ضرورية إذا غلبت اتجاهات معينة للتقديم كذلك التي ظهرت بعد جويس على نحو استثنائي . وأحد أمثلة هذه الاتجاهات تأدية المنظور الداخلي من خلال المونولوج الداخلي ، كما في ثلاثية بيكت (Beckett) . ومن الممكن أن يكتسب المونولوج الداخلي مرتبة موقع لسرد مهم في العقود التالية ، هذا الموقع للسرد يقع بالضرورة على قطب المنظور الداخلي لمحور المنظور .

إن رسم دائرة تصنيف الأنماط يكشف عن علاقة وثيقة بين نظام المواقع السردية وتاريخ الرواية والقصة القصيرة ، فإذا أدخلنا - على سبيل المثال - كل الروايات التي سجلها تاريخ الرواية في أماكنها المناسبة في دائرة التصنيف حسب ترتيب زمني ، وجدنا ، حتى وقت قصير ، أن بعض أجزاء دائرة التصنيف قد أصبحت مشغولة إلى ما بعد منعطف هذا القرن ، خاصة الأجزاء أو القطاعات التي هي في مواقع سرد

وكما أسلفت ، تقع النقاط المناظرة للنماذج المثالية للمواقع السردية الثلاثة على أحد أقطاب المحاور الثلاثة لدائرة تعداد الأنماط (الدائرة الطبولوجية) التي تمثل التعارضات الثلاثة .

وتبرز عدة مزاي للترتيب الثلاثي لهذا النظام ، بالمقارنة بنظام ثنائي بسيط أو أحادي بسيط ، ومن هذه المزايا مايلي :

يتحدد كل موقع سردي بثلاثة عناصر جوهرية : الشخص ، المنظور ، الطراز ، فيتحدد المفهوم بشكل أكثر شمولاً وفق نظرية تشمل كل الأنواع .

يسمح البناء الثلاثي لتعداد الأنماط بتنظيمها في دائرة ، حيث يكشف الشكل الدائري عن الطبيعة المغلفة للنظام أو تماسكه من جانب ، وسمته الجندلية من جانب آخر . أما العناصر الثانوية لكل موقع سردي يرتبط بتعليق وانهلال التعارض الذي يحدد الموقعين الآخرين ، ففي موقع سردي الراوي - ضمير التكلم على سبيل المثال - يعلو التضاد في الطراز وفي المنظور ما بين موقع سردي الراوي - المؤلف وموقع سردي الراوي - الشخصية .

يسمح تنظيم المواقع السردية في دائرة تعداد الأنماط برسم كل موضع بشكل الأشكال الممكنة ومحور الأنماط الرئيسية ، ولذلك يمكن اعتبار دائرة النمط سلسلة متصلة من البداية إلى النهاية ، هذه السلسلة المتصلة تتضمن عدداً لا متناهياً من الأشكال المختلفة للأنماط الأصلية وتحويلاتهما .

تربط الدائرة الطبولوجية الأنماط المثالية ، أو الثابتة في الوضع التاريخي ، أي تربط المواقع السردية الثلاثة بأشكال السرد التاريخية التي يمكن وصفها بأنها تحويلات للأنماط الأصلية .

ومن المناسب ، هنا ، أن نعيد تأكيد أن الأنماط المثالية ليست مخططات أدبية ، يمكن للمؤلفين الحصول على جوائز من النقاد في حالة تحقيقها ، فإن وظيفتها النقدية في تحليل المواقع السردية يمكن مقارنتها بمقياس ثلاثي الزوايا لنقاط المسح التي يمكن بواسطتها رسم المنظر السردى بظواهره وأشكاله المتنوعة الوفيرة .

التاريخية . وإن يظهر هذا التناظر بين النظام العام وشكل تاريخي بعينه دون الأداة المعرفية لتصنيف الأنماط ، ودون نظام العلاقات للتبادلة بين أشكال السرد المفردة التي يكشف عنها هذا التصنيف .

وأخيراً ، فإن رسم دائرة التصنيف يقدم ، بالمثل ، منهجاً لتعديل نظرية المعايير والانحراف ، وذلك بسبب ترتيب عناصر التحول في قصة معينة في دائرة التصنيف ، فالانحراف من نمط إلى آخر يتجاوب ويتزامن مع الاتجاه إلى نمط آخر في المواقع السردية .

الراوي - ضمير المتكلم وسرد الراوي - المؤلف ، بينما لم يأخذ القطاع الذي يمثل سرد الراوي - الشخصية في الامتلاء حتى منعطف هذا القرن ، بدأ ذلك ببطء أولاً ، ثم بسرعة أكبر بعد جويس . وكما ذكرت من قبل ، فإن هذا الاتجاه مستمر في معظم التطورات الأخيرة التي تمثلها أعمال بيكت والرواية الجديدة وأعمال الأمريكيين بارث (Barth) وينشون (Pynchon) وفونيجت (Vonegut) وغيرهم . ويبدو هذا الاتجاه ، في ضوء رسم دائرة التصنيف ، بياناً لبنية الرواية التي تتشكل وتحقق بالتدرج ، على نحو ما يظهر من التطورات



مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف

عبد العالي بو طيب

(تعتبر « الرؤية السردية » من المفاهيم الأكثر أهمية في الدراسات السردية ، لأننا لا ندرك الفن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا كما في المسرح مثلا ، وإنما من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد . الذى يتغير بدوره بتغير موضوعاته ، واختلاف أنواع العلاقات التى يقيمها مع شخصيات عمله التخيلى . مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة على شكل تلقينا له ، باعتباره تلقيا من الدرجة الثانية .

والمقالة الحالية تحاول إلقاء الضوء على أهم التطورات التى مر بها هذا المفهوم عبر رحلته الطويلة قبل أن يستقر على تصوره الراهن) .

سارد لا توجد رواية ^(١) . إنه الشخصية الروائية التى بدونها سيبقى الخطاب السردى « فى حالة احتمال » ^(٢) ولن يتحول لحقيقة ، ما دمتنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد . وبالمناسبة ، ينبغى ألا نخلط بأى حال من الأحوال بينه وبين الكاتب : « فالسارد ليس أبدا الكاتب . . ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب » . أولنقل بتعبير آخر إن : « السارد شخصية من خيال مسخ فيها الكاتب » ^(٣) ، فهو شخصية متخيلة أو- كائن من ورق - شأنه فى ذلك شأن باقى الشخصيات الروائية الأخرى ، يتوصل بها المؤلف ، وهو

إن الطبيعة الاستعراضية المميزة للنص الحكائى ، والمتمثلة فى نقل وقائع منته وتقدمها فى قالب لغوى - شفاهى أو كتابى - من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات ، مبلدة بعينها ، تستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث فى التعبير عن نفسها بنفسها ، من جهة ، وتشبع بالتالى بهم المتلقى بوصفه طرفا ضروريا للفعل السردى فى الاطلاع عليها من جهة أخرى . إنها شخصية السارد - (Le Narrateur) وهذا - الكائن - الذى يمثل صوته محور الرواية ، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلافا ، ولا صوت الشخصيات ، ولكن بدون

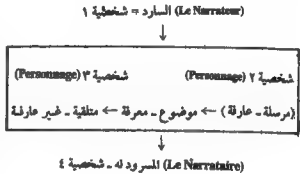
بالرغم مما لعله الشخصية المتخيلة الأخيرة من أهمية في صنع الخطاب السردى ، فإن الاهتمام بها مع ذلك ظل محدودا وضيئيا ، إذا ما قورن بحجم الدراسات التى خصت بها شخصية السارد ، وهكذا و : « منذ هنرى جيمس ، ونورمان فريدمان ، إلى واين ويوت ، فترتيان تودوروف ، كثيرون هم النقاد الذين اهتموا بفحص مختلف تجليات السارد فى التخيل ، سواء أكان نظما أم نثرا . . . وعلى العكس قليلون هم الذين اهتموا بالسرد له . . . كل هذا رغبة عن الفائدة الحيوية الجلمة المثارة عنه فى المقالات الجميلة لكحل من بتفتيت Bénveniste وياكوبسون Jakobson ،^(٩) ما أدى لإحداث خلط واضح بينه وبين مفاهيم أخرى ، قد يلتقى معها بفعل الصدفة للمحققة للاستثناء الشاذ عن القاعدة ، كالقارئ ، والقارئ المحتمل ، والقارئ المثالى ، إلى غير ذلك من المفاهيم التى أشار إليها ج . برنس فى مقاله السالف الذكر ، وبناء عليه يمكننا القول بأن إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص ، عملية مشروطة أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسية الضرورية لكل خطاب ، وهى السارد أو المرسل ، والمسرد له أو المتلقى ، والثن الحكائى أو الرسالة :



إن للثن الحكائى عبارة عن مادة خام طيبة فى يد السارد ، وقابلة لأن تصاغ بما لا حصر له ولا عد من الأشكال التعبيرية ، وفقا لرغبته ونمطها والاستراتيجية المتبعة من قبله نحو المسرد له ، الأمر الذى دفع الكثير من المنظرين لأن يؤولوا هذه المسألة كبير عنايتهم واهتمامهم ، محاولين الإحاطة بها من جميع جوانبها ، سواء من حيث علاقة السارد بالشخصيات ، أو من حيث العلاقة التى يقيمها بثنه الحكائى أو بمخاطبه . . الخ .

ويمكن اعتبار مفهوم - وجهة النظر (Point de vue) - مقابل للمصطلح الإنجليزى - (Point of view) - من أبرز قضايا النقد الروائى التى كثر حولها النقاش وتشعبت بتعدد النقاد واختلاف المدارس ، خصوصا بعدما أكد الروائى والنقاد

يؤسس عائله الحكائى لتتوب عنه فى سرد المحكى ، وتحرير خطابه الإيديولوجى ، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعية ما يروى ، إذا كان الخطاب يندرج فى هذا الاتجاه ، كما يتضح ذلك من الرسم التالى^(٩) :



ومادام هذا الخطاب يباقي أنواع الخطابات الأخرى ، فى حاجة أيضا لمخاطب يتلقاه ويستفيد منه : « كل كلام هو أولا حوار ، أى أنه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة ، وكل كلام مسموع يفرض وجود شخصية متكلم ومخاطب^(١٠) » ويدرنه يفقد السرد معناه ، ويتحول لمذيان لا مبرر له ، الشيء الذى دفع البعض للقول : « فلولا المتلقى لما كان هناك سرد » وهو ما يفسر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرد له ، إن لم نقل إنه يتأسس عليه فى بعض الأحيان ، كما هو الشأن فى حكاية - ألف ليلة وليلة - « يراجع بخصوص هذه المسألة ما قاله ج . برنس G. Prince فى مقاله القيم المعنون بـ (مدخل لدراسة المسرد له) (Introduction a l'étude du narrataire)^(١١) -

باعتباره (أى المسرد له Le narrataire) جهة تغليطية تبعث مع الهيئة الأولى - السارد (Le narrateur) - وتلازمها ملازمة الظل لصاحبه ، لا تفارقها مادام حديث الأنا ، هو فى العمق خطاب للأنت . ولو كان هذا الأنت ، هو أنا المتكلم ذاته ، كما يحصل فى المونولوجات مثلا : « لكن مباشرة ، ويجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقابله اللغة ، فإنه يفسر الآخر أمامه ، كمن كانت درجة الحضور التى يمنحها لهذا الآخر . إن كل تلفظ هو ، صراحة أو ضمنا ، خطاب يستوجب مخاطبا^(١٢) » . وهو ما يسمح لنا بالقول بأن كل سرد لا يستوجب فقط ساردا ، ولكن أيضا مسردا له ، إلا أنه

الذى استقر عليه هذا المصطلح حاليا ولمختلف أشكال تجلياته على مستوى النصوص الحكائية .

وهكذا ، نجد الناقدین كلینث بروكس وروبير بين وارين Cleanth Brooks et Robert Penn Warren ١٩٤٣ نمذجة من أربعة أقسام لما اصطلحوا عليه آنذاك (foyer narratif) (Focus of Narration) بوصفه مقابلا لمصطلح وجهة النظر الحال (Point de vue) وهذه النمذجة على الشكل التالى :

أحداث محلة من الخارج	أحداث محلة من الداخل	
(٢) شاهد يحكى حكاية الطل .	(١) الطلل يحكى حكاية .	سارد حاضر بوصفه شخصية في العمل .
(٣) المؤلف يحكى الحكاية من الخارج .	(٤) المؤلف للطل أو الكل المعركة يحكى الحكاية .	سارد غائب بوصفه شخصية من العمل

ويعلق ج . جنيت على هذه النمذجة قائلا بأن المحور العمودي (داخلي - خارجي) وحده يرتبط بوجهة النظر ، بينما المحور الأفقي (الحضور - الغياب) يخصص في نظره لمشكل الصوت في الرواية (la voix) . أو هوية السارد كما يطرحها ج . جنيت ، دون أن تكون له أية علاقة بموضوعنا ، مما يمكننا من القول بأن لا فرق بين الحانة رقم ١ ورقم ٤ . ولا بين الحانة رقم ٢ ورقم ٣ :

وفي سنة ١٩٥٥ ميز الناقد الألماني ف . ك . ستانزيل F. K. Stanzel - بين ثلاثة أصناف من الوضعيات السردية الروائية وهي :

١ - وضعية المؤلف الكلى المعركة ، أو ما أسماه بالألمانية : (L'auktorial erzählsituation) .

٢ - وضعية السارد المشارك في العمل الروائي ، أو ما أسماه بـ (L'ich'erzählsituation) .

٣ - وأخيرا وضعية الحكى المسرود بضمير الغائب . أو ما أسماه بـ (La personale erzählsituation) .

الإنجليزى المعروف هنرى جيمس أهميته أواخر القرن التاسع عشر : « لعب مفهوم وجهة النظر دورا كبيرا في النظرية ، كما في التطبيقات الأدبية ، في الدول الأنجلوساكسونية منذ هنرى جيمس Henri James ، فكما أن الرسام يعرض علينا الأشياء لرؤيتها - من منظور ما - فإن الروائي يعرضها من وجهة نظر معينة ، يجب على بلاغة الخطاب السردى أن تدخلها في الاعتبار »^(١) . إلا أن هذا التراكم الكمي في الدراسات المنجزة حول هذه القطعة ، لم يواكبه - مع الأسف الشديد - الوضوح والعمق المطلوبان ، بحيث كثيرا ما كنا نجد أصحابها يتعمقون في خطأ أو لبس ، نتيجة طبيعية لغياب الوضوح الذى كانوا يطلعون منه ، وهو ما نيه إليه أحد النقاد المعاصرين بقوله : « إلا أن أغلبية الأعمال النظرية المنجزة عن هذا الموضوع - والتي هي أساسا عبارة عن تصنيفات تشكوكي اعتقادي من خلط لفظ بين ما أسماه هنا الصيغة والصوت (Mode et Voix) أى بين السؤال المتعلق بمن هي الشخصية التى توجه بوجهة نظرها المتطور السردى ؟ ، من ناحية وسؤال من صنف آخر يخصه من السارد ؟ ، من ناحية أخرى . أو لكى نختصر الحديث ، بين السؤال عن يرى ؟ والسؤال عن يتكلم ؟ »^(٢) .

ولعل ما ساعد على ذلك صعوبة المصطلح وتشعبه ، وما دخله من ضبابية وسوء فهم عند استعماله من قبل المهتمين ، فهو مائع ، وغير محدد لدرجة يوحى معها بما لا حصر له من الأشياء والمفاهيم . ووجهة النظر « مصطلح ذو دلالات متعددة منها :

١ - أنه قد يعنى فلسفة الروائي أو موقفه الاجتماعي أو السياسى أو غير ذلك .

٢ - وقد يعنى في أبسط صوره في مجال النقد الروائي ، « العلاقة بين المؤلف والراوى وموضوع الرواية »^(٣) . وهو ما نرمي إليه هنا ، وإن كان من الصعب - أحيانا - الفصل بين فلسفة الروائي وما اختاره من أساليب فنية . ولإبراز بعض مظاهر هذا الخلط ، سنعمل على استعراض نماذج من تصنيفات وآراء بعض هؤلاء المنظرين بخصوص هذه القطعة ، مدع من التسلسل التاريخي ، كما أوردناه ج . جنيت في كتابه (وجوه III) قبل أن تنتقل بعد ذلك لإعطاء التصور النهائي

يؤكد ذلك ج . جنيت ، ليس لها ما يميزها عن الحالات الأخرى ، غير أنها تسردان بضمير المتكلم ، إضافة إلى أن التمييز بين الحالتين ١ ، ٢ يقوم على أساس الصوت لا وجهة النظر . الخلط نفسه ، اللارإدنى طبعا ، وقع فيه واين بوث Wayne Booth ، سنة ١٩٦١ . حين عنون مقالته المتعلقة بمشاكل الصوت بـ (المسافة ووجهة النظر Distance et Point de vue) والتي يميز فيها بين . المؤلف الضمني (L'auteur implicite) . وبين (Le Narrateur) السارد المقدم وغير المقدم . المصرح به وغير المصرح به (Le narrateur represente ou non represente) كما يميز في الوقت نفسه بين السارد الجدير بالثقة وغير الجدير بها (narrateur digne ou indigne de confiance) دون أن يذكر لنا الفرق بين الصف الأول والثالث ، أما الصف الثالث عند بوث فهو ذاك الذي يكون فيه السارد شخصية تعلن عن نفسها في الرواية بأشكال مختلفة ، وهو قابل ليقسم بدوره لأصناف فرعية ، وهي :

- ١ - الراوي الملاحظ أو الراصد : (Observateur) .
- ٢ - الراوي المشارك في الأحداث : (Narrateur - personnage)
- ٣ - الراوي العاكس لأحداث : (Le narrateur reflécteur)

ولاحظ أن هذا التصنيف ينطلق ، كما هو واضح ، من معيار المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخصيات الرواية ، مما يجعله أقرب لدراسة مشاكل الصوت منه لوجهة النظر .

وأخيرا وفي سنة ١٩٦٢ ، أخذ الناقد برتيل رومير Bartil Romberg تصنيف ستانزيل Stanzel - فأكمله بإضافة حالة رابعة ، هي المحكي الموضوعي التي تقابل الحالة السابعة من تصنيف فريدمان ، وهكذا أصبح لدينا تصنيف رياضي يتكون من :

- ١ - محكي ذو مؤلف كل المعرفة : (Récit a auteur omniscient)
- ٢ - محكي ذو وجهة نظر : (Récit a point de vue)
- ٣ - محكي موضوعي : (Récit objectif)

وهنا أيضا ، يلاحظ ج . جنيت خلطا واضحا بين شخصيتي المتكلم والروائي (qui voit et qui parle) مما دفع هذا المنظر للتمييز بين الحالتين - الثانية والثالثة - لاختلاف بينهما على مستوى وجهة النظر .

وفي السنة نفسها أي ١٩٥٥ ، قدم الناقد نورمان فريدمان (Norman Fredman) - تصنيفا أكثر تعقيدا مكونا من ثمان حالات موزعة لأربع مجموعات على النحو التالي :

أ - السرد الكلي المعرفة .	تدخل من الكاتب .
ب - السرد بضمير المتكلم .	بحياد من الكاتب .
ج - السرد الكلي المعرفة .	أنا - الشاهد .
د - سرد موضوعي محكي .	أنا - البطل أو الشخصية الرئيسية .
هـ - السرد الكلي المعرفة .	السرد الكلي المعرفة الانتقائي .
و - السرد الكلي المعرفة .	السرد الكلي المعرفة التعددي .
ز - السرد موضوعي محكي .	الطريقة الدرامية - وهي افتراضية ويصعب تمييزها عن الثانية .
ح - السرد موضوعي محكي .	طريقة الكاميرا ، وهي عبارة عن محكي تسجيل دون اختيار ولا تنظيم .

وهكذا نلاحظ أن الانتقال يتم بشكل تدريجي من وجهة نظر المؤلف الذاتية في الصنف الأول ، إلى ما يمكن اعتباره الطريقة الموضوعية المحايدة في السرد ، كما في الصنف الأخير ، حيث تقدم المادة دون تدخل من المؤلف ، كما لو كانت تنعكس على عدسة الكاميرا ، مروراً بالحالات الوسطية التي يعتمد فيها المؤلف على وعي شخصية أو مجموعة من الشخصيات في تقديم مته الحكائي ، مع الإشارة إلى أن الحالة الثالثة والرابعة ، كما

٤ - عكسي بضمير المتكلم : (Récit à la première personne).

وهو ما يعكس شذوذ الحالة الرابعة عن معيار تصنيف الحالات الثلاث الأولى .

إلى جانب هذه الدراسات ، توجد دراسات أخرى معاصرة ، يمكن اعتبارها أسلم من السابقة ، سواء من حيث الوضوح ، أو من حيث ضبط المفاهيم ومن جعلتها تلك التي قام بها كل من جون بويون J. Pouillon في كتابه (الزمن والرواية Temps et Roman) وت . تسودوروف T. Todorov (مقولات المحكي الأدبي) (Les Catégories du récit littéraire) وكذا ج . جنيت G. Genette في كتابه (وجوه Figures III-III) .

وهكذا ، فإذا كنا بوصفنا قراء لا ندرك للثن الحكائي إدراكا مباشرا وأوليا ، كما سبقت الإشارة لذلك ، إلا من خلال إدراك سابق له هو إدراك السارد ، الذي يتغير بدوره بتغير مجموعاته واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخيلي ، مما يكون له دون شك انعكاسات واضحة على شكل تلقينا له ، وبالتالي قراءتنا له ، ذلك أن هذه النظرة (Regard) أو الطريقة التي يتم بها إدراك الحكاية من قبل السارد^(١٥) . وإن شئنا الدقة أكثر ، هذا « المظهر الذي يعكس العلاقة بين ضمير (هو) في الحكاية ، وضمير (أنا) في الخطاب ، أي بين الشخصية والسارد »^(١٦) هو ما يرمى إليه النقاد من وجهة النظر ، بالرغم من اختلاف مصطلحاتهم وتنوعها . وقد حصر ج . بويون J. Pouillon مختلف أشكال مظهر هذه الرؤى في ثلاث ، نعرضها تقلا عن مقال تسودوروف السابق ، مع ملاحظة بسيطة ، وهي أن المسألة تتخذ على المستوى العمل التطبيقي ، مظهرا آخر مغايرا ؛ وأكثر تعقيدا ، مما ستبدو عليه في المستوى النظري ، الذي يسعى دائما ليكون واضحا وبسيطا « لأن التجربة الروائية علمتنا ذلك ، فليس هناك نماذج لوجهات النظر مرسومة على أساس شكل واحد . ومقدمة بانسجام خالص . ولكن ، لكي نتجنب أن ننساق بعيدا ، يجب علينا أن نتصرف هنا بالطريقة الأكثر تبسيطية »^(١٧) . وهذه الرؤى هي :

١ - الرؤية من الخلف (Vision par Derrière)^(١٨) :

وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية - بلزاك ، فلوير . ويتميز السارد فيها بكونه يعرف كل شيء عن شخصيات عالمه ، بما في ذلك أعماقها النفسية ، غثرقا جميع الحواجز كيفما كانت طبيعتها . كان يتنقل في الزمان والمكان دون صعوبة ، ويرفع أسقف المنازل ليرى ما بداخلها وما في خارجها ، أويشق قلوب الشخصيات ويفحص فيها ليتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلقجات . تستوى عنه في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها ، إنها بالنسبة له كتاب يطالعه كما يشاء ، كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يمين عليه بشكل تام ، وكأنه إله ، ويفترض أن تحكي الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب . ويرمز تسودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد < شخصية)^(١٩) . أي أن السارد أكثر معرفة من الشخصية ، وقد تعرضت هذه النظرة للطنن من طرف بعض النقاد لما لها من انعكاسات سلبية على تماسك العمل الروائي ووحدة ، فهذا هنري جيمس يقول معلقا عليها : « إن هذا القص أدى إلى التفكير وعدم التناسق ، حيث إن الانتقال المفاجيء من مكان إلى مكان ، أو من زمان إلى زمان ، أو من شخصية إلى شخصية ، دون مبرر بل دون الانطلاق من بؤرة قصصية محددة تكون نتيجته تشتت وعدم الترابط العضوي بين المقاطع المختلفة في الرواية ، ولذلك نادى بضرورة اختيار بؤرة مركزية ، تشع منها المادة القصصية أو تنعكس عليها »^(٢٠) .

٢ - الرؤية مع (Vision-avec)^(٢١) :

وهي رؤية سردية كثيرة الاستعمال ، خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية ، حيث يعرض العالم التخيلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها ، دون أن يكون له وجود موضوعي غاي خارج وعيها ، ولعل هذا ما جعل الناقدة البلجيكية فرانسواز فان روسم كيون Francoise van Rossum Gyom تسميها بالواقعية الفينومينولوجية - الظاهرية^(٢٢) « Réalisme phénoménologique » . إن السارد هنا بالرغم من كونه قد يعرف أكثر عما تعرفه الشخصيات ، إلا أنه مع ذلك لا يقدم لنا أي تفسير للأحداث قبل أن تعمل الشخصيات ذاتها إليه ، ويمكن أن يميز هنا شكلا

(zéro) بوصفه مقابلاً لمصطلحي بيون وتودوروف . الرؤية من الخلف ، والسارد < الشخصية .

ينشأ يسمى الرؤية - مع ، التي يكون فيها السارد = الشخصية من حيث المعرفة ، بالمحكي في التأثير الداخلي - "le récit a focalisation interne" - وتجدر الإشارة بالمناصفة إلى أن مسألة التمييز بين هذا الصنف من التأثير والتبشير - الخارجي لا علاقة له إطلاقاً بنوعية الضمير المستعمل في المحكي - متكلم أو غائب - ، لأنه قد لا يعود بالضرورة على الذات المدركة ، أي الشخصية ، بقدر ما يعود على الذات المتكلمة أي السارد ؛ « فاستعمال - ضمير المتكلم - خلافاً لما يقال بأنه يطابق بين شخص السارد والبطل ، لا يوجه إطلاقاً تبشير المحكي في البطل »^(٢٨) أو كما قال تودوروف : « المحكي بضمير المتكلم لا يبرز صورة سارد ، بل يجعلها أكثر إضماراً »^(٢٩) . وفي مقابل هذا يرى ج . جنيت أن المعيار السليم لبلوغ ذلك ، يكمن في الفرق الموجود بين ما أسماه رولان بارت R. Barthes في مقالته « مدخل للتحليل البنيوي للمحكي » - بالصيغة الشخصية أو الذاتية والصيغة السلاشخصية أو اللاذاتية a mode personnel et a personne - بغض النظر عن نوعية الضمير المستعمل . وهكذا ، فالصيغة الأولى - الشخصية - يمكن تعريفها من خلال عملية إعادة كتابة المقطع بضمير المتكلم ، إن لم يكن مستنداً إليه أصلاً ، فلذا لم يتطلب منا ذلك سوى استبدال ضمير بضمير ، مع الإبقاء على صيغته التركيبية الأصلية على ما كانت عليه ؛ كما في المثال التالي : « رأى شخصاً مسناً في صحة جيدة » نحوها لضمير المتكلم فنقول : « أرى شخصاً مسناً في صحة جيدة » فلا شيء يغير سوى الضمير . ناكندنا أننا أمام مقطع ميار داخلياً ، بالرغم من إسنادها لضمير الغائب ، لأن صيغته شخصية ، ولا تتطلب أكثر من استبدال ضمير بضمير ، أما في الصيغة غير الشخصية ، كأن نقول مثلاً عن فلاح وهو يشاهد المطر يتهاطل : « إنه ييلو مسروراً من تماطل المطر » فإن مسألة إعادة كتابتها مستندة لضمير المتكلم شيء صعب جداً ، ويتقضى تغيير البنية التركيبية الأصلية الكلية للجملة ، بفعل تواجد كلمة « ييلو » الدالة على الصيغة غير الشخصية التي تحول دون هذا التحويل ، كما تؤكد في الوقت ذاته على أن التبشير هنا خارجي .

فربما يتم المحكي فيه بضمير المتكلم ، وبذلك تتطابق شخصية السارد بالشخصية الروائية ، دون أن يؤثر ذلك على طبيعة العمل الروائي ويحول لأوتويوجرافية . لأن ذلك متوقف أساساً على نوعية التعاقد البرم بين الكاتب والقارئ ، أهو تعاقد أوتويوجرافي أم روائي ؟^(٣٠) ، كما يشير لذلك فيليب لوجون Ph. le Jeune . ولا علاقة له إطلاقاً بنوعية الضمير المستعمل في السرد ، وهكذا يمكن أن يتحول المحكي بعد ذلك لضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون الراوي شخصية مشاركة في الرواية ، ويمثل تودوروف لهذه الرؤية بالمعادلة (سارد = شخصية)^(٣١) بوصفها دليلاً على التساوي الحاصل فيها من حيث المصروفة بتجين السارد والشخصية ، على عكس الرؤية السابقة .

٣ - الرؤية من الخارج (Vision du dehors) :

وهي نادرة الاستعمال بالمقارنة للسابقتين ، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية ، (السارد > الشخصية)^(٣٢) . وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد ، كالخديث عن وهي الشخصيات مثلاً ، إن الأمر هنا لا يدعوا أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها ، لأنها إذا ما افترضنا جهلاً كاملاً للراوي بكل شيء ، فهذا يعني أن الرواية لن يكون لها أي معنى وتصبح غير مفهومة .

وإذا كان ج . بيون قد توقف عند الحالات الثلاث السابقة ، فإن تودوروف اعتبرها ناقصة فعمل على إتمامها بإضافة حالة رابعة متفرعة عن الرؤية الثانية يسميها (Vision Stéréoscopique) - الرؤية المجسمة^(٣٣) التي تنابع فيها الحدث الواحد مروياً من قبل شخصيات عديدة ، ما يمكننا من تكوين صورة شاملة ومتكاملة عنه .

وإذا ما انتقلنا لجيروا جنيت ، فإن أول ما ستلاحظه هو استبعاده لمصطلحي (الرؤية Vision) ووجهة النظر Point de vue (de vue) لما لها من اعتقاده ، من طابع - بصري - (Visuel) - واستبدالها بمصطلح - التبشير "La Focalisation" الذي استلهمه من مصطلح البنائدين بروسكو ووارين (Focus of Narration) وهكذا يطلق مصطلح محكي غير ميار أو تبشير في درجة الضمير (Récit non- focalisé ou focalisation)

أما حالة الرؤية من الخارج حيث السارد أقل معرفة من الشخصية (السارد > الشخصية) فيسبها ج. جنيت (بالحكى ذى التبشير الخارجى le récit a focalisation externe^(٣٥)) كـ بعض روايات ما بين الحربين العالميتين ، الأولى والثانية ، المعروفة بروايات (Dashiell Hammett) . أو بعض قصص إرنست هيمنجواي (E. Hemingway) (القتلة) (The Killers) حيث تنابع حياة وسلوك الشخصيات خارجياً مع السارد ، دون أن تتمكن من ولوج علمها الداخلى ، عالم العواطف والأفكار .

إلا أنه إذا كانت هذه هي كل التبشيرات الرئيسية المعروفة في عالم الكتابة السردية ، فإن الروائيين سيرا على عادة كل الفاتنين والمبدعين نادراً ما يلتزمون بها ، بل إننا غالباً ما نجدهم يسعون لمدمتها والتحرر من سلطانها ، مستخدمين في ذلك كل الوسائل والإمكانات المتاحة لهم في هذا المجال ، وفي هذا الإطار يمكن أن ندرج كل أشكال (التحريف والإسداد - Alteration^(٣٦)) وكذا عمليات (الخلط فيها بين الأنساق le mélange des systemes^(٣٧)) إلى قد يمارسها القارئ بالسرد بين الفينة والأخرى ، لإحداث تغيير تبشيري معزول واني داخل سياق منسجم مثلاً ، خرقاً منه للقاعدة العامة المهمة ، مما تكون له انعكاسات واضحة على مستوى القراءة ، بوصفه فعلاً يتم التلاعب به هو الآخر عن طريق التلاعب السابق ، وقد حاول ج. جنيت في كتابه (وجوه III) تشخيص بعض هذه الحالات ، فلاحظ أن هناك صنفين اثنين يمكن إدراكهما : « ويقومان إما على إعطاء معلومات أقل مما هو - مبدئياً ضروري ، وإما على إعطاء معلومات أكثر مما هو مبدئياً مسموح به داخل إطار التبشير المنظم للكل »^(٣٨) ويسمى الأول - حذفاً جزئياً - (Paralipse) ، أما الثاني فيطلق عليه اسم (Paralepse) . ومن الأمثلة الكلاسيكية للحالة الأولى ، السكوت المتعمد من قبل السارد في السرد المبّار داخلياً عن ذكر بعض الأفكار والحقائق الداخلية للبطل ، التي لها أهمية قصوى في المتن ، والتي لا يعقل بأي حال من الأحوال تناسيها أو تجاهلها من قبل البطل موضوع التبشير ، كما فعلت الكاتبة أجاتا كريستى (Agatha Christie) - في روايتها البوليسية التي تحمل عنوان (الساعة الخامسة وخمس وعشرون دقيقة)^(٣٩) .

والحق أن السبق لاكتشاف هذه الحقيقة اللسانية لا يعود لرولان بارت R. Barthes بقدر ما يعود لبنيست Benveniste الذي أكد في بعض مقالات كتابه المهم (مشاكل اللسانيات العامة - Problèmes de linguistique générale) على أن الصفة الشخصية - Personnel لضمير المتكلم والمخاطب ، (أنا/ أنت) تقابل الصفة اللاشخصية non personnel لضمير الغائب - ولعل فيها تحمله صفة الغالب من الدلالات ما يكفى لتأكيد ذلك^(٤٠) .

نعود لنقول بأن جيرار جنيت يقسم التبشير الداخلى لثلاثة أنواع هي :

أ - عمكى ذو تبشير داخلى ثابت (Récit à focalisation in-terne fixe) : ونموذجه المثالى هو رواية (السفراء ambassadeurs) لغزرى جيمس التي قال عنها لويوك « إن جيمس في - السفراء - لا يخبرنا بقصة مستترية ، إنه يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه ، إنه مسرّحه »^(٤١) لأنه يعرض كل شيء من خلال وعى شخصية واحدة ، مما يؤدي حتى لتضيق مجال الرؤية ، وحصرها في شخصية واحدة بعينها ، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ، كما ذهب لذلك الناقدة البلجيكية - فرانسواز فان روسوم - ما دامت لا تتركز إلا من خلال عيون الشخصية التي يقع عليها التبشير .

ب - عمكى ذو تبشير داخلى متنوع (Récit à focalisation in-terne variable^(٤٢)) .

والنموذج المجسد لهذه الحالة ، هو رواية (مدام بوفارى لفلوبير : Madame Bovary- Flaubert) حيث يبدأ السرد مُبشراً على شخصية شارل ، ينتقل بعدها لشخصية - إما Emma - قبل أن يعود من جديد ليركز على شخصية شارل Charles .

ج - ثم عمكى ذو تبشير داخلى متعدد (Récit à focalisation in-terne multiple^(٤٣)) كما يحدث في الروايات البوليسية ، وروايات المراسلة مثلاً التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة ومن وجهات نظر شخصيات مختلفة ، كما هو الشأن في رواية (العلاقات الخطرة Les Liaisons Dangereuses) .

دواخل الشخصيات من قبل السارد في محاولة منه لتزويدنا نحن القراء ، بأكبر قدر ممكن من المعلومات الخاصة بها .

أما الصنف الثاني فيجد مرتعه الحصب والمفضل ، فيما يسمى عادة بالروايات النفسية المعروفة بهجوماتها المكثفة على

قائمة الإحالات المعتمدة في الدراسة :

- ١ - عبد الحميد عقار : (وضع السارد في الرواية بالمغرب) مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد ١ ، سنة ١٩٨٥ ، ص ٢٤
- ٢ - Françoise van Rossum- Guyon, Critique du roman, éd: Gallimard, p: 101. انظر :
- ٣ - W. Kayser: (qui raconte le roman), in Poétique du récit. ed: Points p: 71. انظر :
- ٤ - Ph. Hamou. (un discours contraint). in Littérature et réalité. ed: Points. p: 142. انظر :
- ٥ - ميشال بوتور ، يهوت في الرواية الجديدة ، ترجمة : فريدا انطويوس . سلسلة زدن علما . منشورات عويدات ، بيروت . باريس الطبعة الثانية ١٩٨٧ ، ص ٨٩ .
- ٦ - د . عبد الفتاح كيليطر ، مقال تحت عنوان (- زعموا أن : ملاحظات حول كالية ودمية بين الرواية والسرد الكلاسيكي .) من كتاب : دراسات في القصة العربية ، وقائع ندوة مكثاس . عن دار مؤسسة الأبحاث العربية ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ ، ص ١٨٥ .
- ٧ - G. Prince: (introduction à l'étude du narrataire), in Poétique N° 14- 1973 p: 179. انظر :
- ٨ - Benveniste, Problèmes de linguistique générale. Tome II, ed Gallimard, p: 82. انظر :
- ٩ - G. Prince: Op, Cit. p: 178. انظر :
- ١٠ - Groupe U. Rhetorique générale. ed: points. p: 187. انظر :
- ١١ - G. Genette; Figures III éd: Seuil. p: 203. انظر :
- ١٢ - أنجيل بطرس سمعان - من مقال تحت عنوان : (وجهة النظر في الرواية المصرية) بمجلة فصول ، عدد خاص عن الرواية وفن النص ، رقم ٢ سنة : ١٩٨٢ ، صفحة : ١٠٣ .
- ١٣ - G. Genette. Op. Cit. p: 204 انظر :
- ١٤ - ——— op. Cit. p: 204- 205. انظر :
- ١٥ - ——— Op. Cit. p: 175. انظر :
- ١٦ - T. Todorov: (les Catégories du récit). in l'analyse structurale du récit. Communications 8. éd: points. p: 147. انظر :
- ١٧ - T. Todorov. Op. Cit. p: 147. انظر :
- ١٨ - ——— Op. Cit. p: 147. انظر :
- ١٩ - T. Todorov. Op. Cit. p: 147. انظر :
- ٢٠ - سيزا قاسم : بناء الرواية ، دراسة مقارنة في - ثلاثية - نجيب محفوظ ، دار التنوير للطباعة والنشر . الطبعة الأولى ١٩٨٥ ، ص ١٨١ - ١٨٢ .
- ٢١ - T. Todorov. Op. Cit. p: 148. انظر :
- ٢٢ - Françoise van Rossum- Guyon: Op, Cit. p: 135. انظر :
- ٢٣ - Ph, Lejeune. Le Pacte autobiographique. ed, scattis, n: 44. انظر :
- ٢٤ - T. Todorov. Op. Cit. p: 148. انظر :
- ٢٥ - ——— Op, Cit. p: 148. انظر :
- ٢٦ - ——— Op. cit. p: 148. انظر :
- ٢٧ - ——— Op, Cit. p: 148. انظر :
- ٢٨ - G. Genette, Op, Cit. p: 148. انظر :
- ٢٩ - Groupe U. Op, Cit. p: 189. انظر :
- ٣٠ - R. Barthes, (introduction à l'analyse structurale des récits) انظر :

in l'analyse structurale du récit. Communications 8, ed; Points p: 26.

Benveniste, Op. Cit, p: 225.

٣١ - انظر :

٣٢ - رينية ويليك ، أوستين وارين ، نظرية الأدب . ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الثانية ١٩٨١ ، ص ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

G. Genette. Op, Cit, P: 207.

٣٣ - انظر :

_____ Op, Cit, P: 207.

٣٤ - انظر :

_____ Op, Cit, p: 207.

٣٥ - انظر :

_____ Op, Cit, p: 211

٣٦ - انظر :

R. Barthes Op, Cit, p: 26.

٣٧ - انظر :

G. Genette, Op, Cit, P: 211.

٣٨ - انظر :

R. Barthes, Op, Cit, p: 26.

٣٩ - انظر :

إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعية إلى الواقعية المضادة

محمد علي الكردى

اجتماع أدبي موثوق به ، هو قيامه على منظور إيديولوجي مفارق لطبيعة العمل الأدبي من حيث هو ممارسة « كتابية » في المقام الأول . ومعنى ذلك أن « لوكاتش » ، ويتجه في ذلك لتلميذه « جولدمان » مؤسس البنيوية التوليديدية ، لا ينطلق من المؤلف الأدبي نفسه لتأسيس أحكامه وبنائه مقولاته ، وإنما ينطلق من تصورات ومفاهيم مسبقة كانته ، في البداية ، مستوحاة من نماذج كانطية وهيكلية مثالية ، ثم انتهى بلديجها في نوع من الشمولية التاريخية الماركسية التي لم تتخلص تماماً من المؤثرات الهيكلية ، وذلك ليحدد على أساسها ما هو صادق وأصيل وما هو زائف ومضلل ، وما هو واقعي وغير واقعي . ومن هنا نراه يمتدح كل محاولات السيرة الذاتية ، أو الاهتمام بالشكل الفني ، بأنها نوع من تفتيت الواقع أو الاغتراب في أشكال خيالية زائفة تطمس الواقع التاريخي ، من حيث هو اجتماعية جلية ذات دلالات معبرة^(١) .

ولعل الربط بين الرواية وبين تصوير الواقع ، أو ما سوف يسمى بالواقعية ، أقرب إلى طبيعة هذا النوع الأدبي ، كما يذهب « هنري ميتران »^(٢) ، أو أقرب إلى ما قصد إليه « باخтин » بالبنية الحوارية المفتوحة متعلدة الأصوات^(٣) .

لقد قامت الرواية الفرنسية الجديدة على أنقاض الرواية الواقعية والنفسية التقليدية التي نظر لها ، إلى حد كبير ، الفيلسوف المجري الشهير « جورج لوكاتش » الذي كان يؤمن بأن هناك تلازماً عضوياً بين بنية الرواية ، من حيث هي نوع أدبي مستحدث ، وتركيبية للمجتمع الرأسمالي الحديث الذي تطغى فيه الروح الفردية والمصالح المادية الصرف على القيم الجماعية والعلاقات الإنسانية الصادقة ، أو الحميمة . ولقد بلور « لوكاتش » هذه الفكرة عبر نموذج « البطل الإشكالي » الذي يفترض ضمناً أن عالم الرواية يقوم ، على عكس عالم الملحمة ، على نوع من التعارض الجذري بين البطل والعالم . وذلك بالقدر الذي يبرز فيه هذا الأخير في صورة بالغة التنقي بالنسبة للطابع المطلق للقيم الإنسانية ، وبالقدر الذي يفضل فيه البطل ، الزائف الوصي ، عن طريق الصواب بالرغم من إيمانه بالمثل والقيم الأصلية التي تشكل ، في واقع الأمر وبطريقة غير مباشرة ، الخلفية الإيديولوجية الحاملة للعمل الأدبي أو الفني نفسه^(٤) .

ولعل العيب الرئيسي الذي يقوم عليه هذا التنظير الذي تبناه « لوسيان جولدمان » وروج له في محاولاته العديدة لتأسيس علم

ما زالت موجودة حتى أيامنا هذه . وعلينا قبل الانتهاء من هذا العرض الموجز لنظرية الخطاب الأدبي ، أن نراجع علاقات هذا الخطاب بالواقع . إن القول بأن النص الأدبي يرجع إلى الواقع ، وأن هذا الواقع يشكل مرجعه ، معناه إقامة علاقة مصداقها الحقيقة واتخاذ سلطة إخضاع الخطاب الأدبي لاختبار الحقيقة ، وحق القول بأنه حقيقي أو مزيف ^(١) .

ولقد أبرز لنا كاتب هذا الفصل مفارقة طريفة ، إذ كان أوائل منظري الرواية ينظرون إليها على أنها نوع أقرب إلى الأكاذيب والأقوال الخادعة ^(٢) مقارنة بعلم التاريخ الذي يقوم على تصوير الواقع وتقصي الحقيقة . لكن المنطق الحديث قد أثبت ، على كل حال ، خطأ الحكم على الخطاب الأدبي بالخطأ أو الصواب في تصوير الواقع ، لأن هذا الحكم لا قيمة له بالنسبة للأدب الذي يعتمد بصفة أساسية على الخيال . ومع ذلك ، فإن العلاقة التي يقيمها الأدب مع الواقع لا تختص تماماً ، وإنما علينا أن نبحث عنها ، كما ينصحنا تودوروف ، على ضسوء ما أسماه الكلاسيون بـ «احتمال الصدق» (Vraisemblance) .

ويدو أن هذا المفهوم يخضع لنوعين من القواعد : نوع يسميه الكلاسيون «قواعد النوع» وهي التي يجب على أي عمل فني ، سواء كان ملهة أو مأساة ، أن يطابق معها تطابقاً جيداً . ولا تزال هذه القواعد حية بشكل أو آخر في نفوس كثير من الناس ، إذ كثيراً ما نسمعهم يقولون هذا ليس بشعر أو هذه ليست مأساة ، والمراد بالطبع هو عدم مطابقة ماقرأوه أو شاهدوه لما ألفوه من أنواع أدبية أو أعراف خطافية موروثة . أما النوع الثاني ، فيرجع إلى تصور الرأي العام لطبيعة الواقع أو الحقيقة ، أي أن الحكم على عمل فني ما يرد هنا إلى مدى مطابقتها للصورة التي يرسمها جمهور القراء أو المشاهدين للواقع . من ثم يتبين أن لكل جيل تصوره الخاص للواقع ؛ كما يتضح ، في نهاية الأمر ، أن هذا التصور عملية اتفافية بحثة ^(٣) .

وإذا كان كل تصوير للواقع هو عملية اتفافية في المقام الأول ، ولا يتيم إلا من خلال رؤية فنية تضي على هذا الواقع

وليس هناك - من ثم - حاجة إلى كل هذا التنظير الإيديولوجي المسبق الذي قام به «لوكتاش» وأقحمه بطريقة تصفية على الأعمال الأدبية التي لا يمكن ، بأي حال من الأحوال ، أن تكون تعبيراً مباشراً عن الواقع وحركته ولا فقدت خصوصيتها من حيث هي أعمال فنية ، وأصبحت مجرد وثائق تقريرية أو إخبارية . ومع ذلك ، فإن الرطب بين الواقع والرواية يظل قضية مسلماً بها لكنها قضية تقوم على مفارقة عويصة ، وذلك بقدر ما تشكل الرواية ، من حيث هي نوع أدبي أو شكل من الأشكال الفنية ، ضريباً من تنظيم الواقع أو إعادة صياغته بطريقة يلعب فيها الخيال الدور الأساسي . من هنا نفهم أنه يصعب علينا إدراك مدى ما تقدمه الرواية الجديدة من ابتكارات في وسائلها وأهدافها إلا انطلاقاً من هذا المبدأ الرئيسي ألا وهو معارضتها للرواية التقليدية ، لا من حيث المضمون ودلالاته السوسولوجية كما يذهب «لوسيان جولدلمان» في تفسيره لروايات «الآن - روبرت جرييه» ^(٤) ، وإنما على مستوى تقنية الرواية وعملية الكتابة ووظيفتها والغاية من الإبداع الروائي أو الأدبي بعامة .

إن المعارضة التي تقودها الرواية الجديدة لمفهوم الواقع هي أساساً ، على مستوى تقنية الرواية ، طرح لإشكالية التصوير المرجعي من خلال عملية الكتابة . لكنها من حيث طرح قضية الواقع وأسبقته على ممارسة عملية الكتابة لا تبعد كثيراً عن وضع الخلاف المشهور حول أسبقية المعنى أو اللغة ، وهو الخلاف الذي حسمته النيبوية لصالح أولوية اللغة المنتجة لدلالاتها عبر المساحات النصية التي تعمل بها . أما بالنسبة لقضية التصوير المرجعي ، فهي تتطلب بعض الإيضاحات ، أولاً حول مفهوم الواقع ، وثانياً حول طبيعة عملية القص أو السرد .

يقول لنا «تودوروف» بصدد الواقعية في الأدب : «إن نقاد ومؤرخي الأدب كثيراً ما قالوا بأن أي مؤلف خاص لا يخضع لقوانين الخطاب الأدبي فحسب ، وإنما كذلك للواقع الذي يمثل صورة له . وعلى هذا الأساس تكونت نظرية في الواقعية وهي ، على الرغم من الانتقادات المتكررة التي تعرضت لها ،

٣- يُفهم القصة كذلك ، وفقاً للمعنى القديم ، على أنه « فعل السرد » نفسه من حيث هو حدث قائم بذاته^(١) . أما « ريكاردو » ، فلا مانع لديه من قبول هذا التعريف بأقسامه الثلاثة ، لكنه يفضل استخدام المعنى الأول لفعاليته بالنسبة لفهم الممارسات الخاصة بكتابة الرواية الجديدة . وخالصة ذلك أن القصة تشمل جاتين : فهو أولاً نص ، وثانياً نص يخص أحداثاً وزماناً أو عالماً ، سواء كان واقعياً أو خيالياً « خارج » اللغة . ويضيف « ريكاردو » إلى هذه الثنائية بعداً ثالثاً وهو بعد « التخيل » (fiction) ، إذ يقول :

« إن الحدث الذي يُسرد ليس مجرد تسامع كلمات سطرها الكاتب على الورقة ؛ وليس - زيادة على ذلك - الحدث الذي رجع إليه وهو يكتب ، سواء كان واقعياً أو خيالياً . إنه أثر انتظام الكتابة في مرجعيتها إلى هذا الحدث أو ذلك سواء كان واقعياً أو خيالياً : وهو ماسوف نسميه تخيلاً^(٢) .

من ثم يكون للتخيل وضع خاص ، في نظر « ريكاردو » ، إذ إنه عليه أن يجمع بين لغة القصة أو خرافيتها التي لا تتأرق حين الورقة المكتوبة وبين ما يعيشه في غيولتنا ، بواسطة عملية الصياغة أو عملية ترتيب وتنسيق علامات الكتابة ، من تصورات خارجية أو خاصة ، كما يقال ، بالمرجع . وليس من شك في أن أهم هذه الطرائق التي تشير بها الكتابة إلى العالم الخارجي هي عملية « التسامع الأفقي » للملاحظات ، وهي الطريقة التي تسمح لنا برؤية أحداث العالم الخارجي أوسردها بطريقة آتية أو في دفعة واحدة .

لكن الخيال ، كما يذهب « ريكاردو » ، لا يستطيع أن يجمع بين بُعدي اللغة والإشارة المرجعية في لحظة واحدة ، إذ يجب على واحد منهما أن يتخلى عن مكان الصدارة ؛ فلما أن تبرز اللغة فتسود الألبية ، أو ما يسميه « تودوروف » بالخرافية ، أي تركيز الضوء على عمليات الكتابة نفسها ، وتتألق الشاعرية ؛ ولما أن تكفي اللغة بوظيفتها التقريرية المألوفة بوصفها أداة توصيل وإخبار فيغلب التصور الخارجي ولا تلنثت إلى الحضور المادى لطبيعتها المشكلة للنص . لكن يبقى ، مع ذلك ، أن كل نص أدبي هو بالضرورة « مجال صراع » بين هذين

حدوده وتحدد أطره وأشكاله ، فإن رواد الرواية الجديدة لا يفهمون كيف يحاول دعاة التقليد أن يفرضوا عليهم بعض المفاهيم المتوارثة للواقع وكيف يمكن الاعتداد بها ركيزة أساسية يقوم عليها البناء الروائي ، كأنما هذا الأخير قد اكتمل على أيدي « بلزاك » و« فلوير » و« زولا » فلاحاجة به إلى تعديل أو تغيير . وهم في رفضهم لهذا تصوير الواقع هذا ، وللطرائق والأشكال الفنية الملازمة له ، بل لرؤى الوجود والانتماءات الإيديولوجية الموجهة له أساساً ، يدينون كذلك مبدأ « التعبير النفسي » ، أي ترجمة انطباعات الكاتب وأحاسيسه الذاتية الخالصة ، الذي راج بصفة خاصة إبان العهد الرومانسي حيث امتزج العمل الفني بذات المؤلف ووجدانه إلى درجة أنه أصبح لسان حاله الخاصة و امرأة صادقة لمواطنه وأحلامه^(٣) . وهم إذ يدينون مبدأ « التعبير » هذا لا يمحكون عليه من حيث مطابقتها لأغراض عصره وحاجاته الفنية والتعبيرية وإنما من حيث ميل المحافظين من الكتاب إلى الاستمرار في تقليده مع صيوة الواقع ، كأنما لا يُوجد في فن الرواية أو الأدب غير هاتين الوسيلتين للتعبير عن الإنسان : وصف واقعه وبيئته من جهة ، وشرح نفسيته وتحليل أدق كوامنها من عواطف وانفعالات من جهة أخرى .

نعود إلى عملية « القصة » كي نفهم علاقتها بقضية التصوير المرجعي . ويبدو لنا هنا أن موضوع تعريف القصة قد شغل كثيراً من كبار النقاد الفرنسيين (من غير شك بعد ديوج كتاب « مورفولوجيا الحكاية » لبروب) من أمثال « بارت » و« جينيت » و« برعمون » و« جرماس » و« تودوروف » و« ريكاردو » أهم منظري الرواية الجديدة . ولنكتف بما يقوله لنا « جينيت » في تعريف القصة ، أعني هذه الجوانب الثلاثة من المفهوم التي يترشحها علينا :

١ - ينطبق المعنى الشائع للقصة على ما يمكن تسميته بـ « ملفوظ القصة » (énoncé) أي الخطاب الذي يسرد لنا ، شفهاً كان أو مكتوباً ، حدثاً أو سلسلة من الأحداث .

٢ - يؤخذ مفهوم القصة بمعنى « الأحداث » نفسها التي تشكل ، واقعية كانت أم خيالية ، موضوع الخطاب القصص والوقائع « الخارجية » .

الجددين . ومن ثم ، تميل « الأدبية » ، إلى خصوصية الخطاب الأدبي ، إلى التحقق كلما ساد بُعد اللغة ، كما تميل إلى الزوال كلما ساد البعد التصويرى أو المرجعى .

ولما كانت الرواية الجديدة تقوم في جوهرها على تنوير المفاهيم الأدبية والفنية مع الإفادة من تقنيات الفنون والعروض الحديثة ، وعلى رأسها فن السينما وما يجمده من أبعاد وإمكانات جديدة للرؤية والتصوير ، الأمر الذى يتطلب تجاوز الرواية التقليدية وما تقوم عليه من رؤى وأشكال فنية خاصة بها ، ويعلم الأدب والحياة المعاصرة لها التى كانت تسيطر عليها المفاهيم الإيديولوجية والتصورات الأخلاقية المتصلة بالطبقات « البرجوازية » المهيمنة ، خاصة في فترة ترسيخ دعائم المجتمع الصناعى الحديث ، فإنه من الطبيعى أن نرى زوادة يميلون إلى إبراز جانب اللغة على حساب جانب المرجع ، ومن البدعى أن ينشأ بين جنباتنا جو من التوتر والصراع يقابله لدى القارئ ، خاصة في البداية ، إحساس بالقلق والضياع يولده لديه طرح الكاتب المستمر لمفهوم القصة وأساليبه بطريقة استفزازية . ولعل هذا الموقف الاستفزازي الذى يتخذه النص الحديث من القصة التقليدى لا يتعلق بالأدوات والتقنيات الخاصة بمجاليه فحسب ، وإنما بالتصورات العامة للعمل الفني وطبيعته ، وبظاهرة الإبداع ووضع المؤلف وموقفه من عملية الكتابة . ذلك أن هذه التصورات ، وإن كانت ذات طابع نظري ، لا يمكن أن تنفصل بحال من الأحوال عن الممارسات والمعالجات الفنية المرتبطة بها والمتفاعلة معها .

فنحن ، على سبيل المثال ، قد درجنا في الحديث عن العمل الفني أو المؤلف الأدبي على النظر إليه في صورته الكلية ، أى أننا حينما نتناول أعمال كاتب من الكتاب بالتحليل والتفسير نحاول بقدر الإمكان أن نلم بها ، بداية ، في نظرة شمولية ، وذلك بغية تحديد أطرها العامة وتعرف رؤيتها الفنية وما تتضمنه من أحكام القيمة التى يقيم عليها ، ثم نقوم بعد ذلك بتحديد المراحل أو تمثيل الأجزاء أو المستويات التى تنقسم إليها . ولما كان هذا الموقف ، الذى تقتضيه الوحدة العضوية ، للعمل الفني هو كل متكامل متناسق البنية ، يفترض قيامنا بعملية توحيدية وتركيبية تتجاوز خصوصية كل عمل إبداعى في فرديته وتلفائته ، فإن أصحاب المنهج الجديد ، سواء في

الرواية أو في العملية النقدية المقومة لها والتى لا تخلو منها ضمناً أية رواية جديلة ، يرفضون هذا المنظور الشمولى ويؤثرون الاعتماد على مفهوم النص بوصفه وحدة إنتاجية وإبداعية أساسية ومستقلة . وهذا ما يتفق مع روح المقولة الشهيرة المأثورة عن « الآن روب - جرييه » التى يعرف بها الأدب الجديد ، وتخلصها أن هذا الأدب « ليس كتابة لمغامرة وإنما مغامرة لكتابة » ، وليس من شك في أن المغامرة التى هى تنام حر للكلمة لا معنى لها إلا بخروجها عن كل إطار شمولى يعمل على تحديد حركاتها ومسيرتها بطريقة مسبقة ، فلا مغامرة دون مفاجآت ومفارقات أو تحولات غير متوقعة .

هكذا يتحدد دور المؤلف من حيث هو كاتب (Scripteur) يقوم بتسجيل حركة الكتابة نفسها وتناميها عبر الصفحات ، البيضاء . وليس من شك في أن حركة الكتابة المقصودة ، هنا ، هى الحركة الحرة أو المطلقة للغة نفسها في انعتاقها من أى اتجاه محدد أو قصد مسبق ، وفي تخلصها من كل فكرة أو غاية تهدف الوصول إليها . وما الكاتب ، في هذه الحال ، إلا المخرج أو المنفذ الذى يقوم باستخدام اللغة مادة تشكيلية وفقاً لما تجلبه عملية الممارسة نفسها من إجمادات وتصورات متولدة تلقائياً بفعل آلياتها الخاصة كالكتابة والاستعارة والتشبيه والمقارنات وكل أنواع التوليدات الصوتية ، ومنبثقة من مختلف المجالات السميولوجية المتاحة كرموز السينما والمسرح والاحتفالات والطقوس وفنون الرسم والدعاية والإعلان ، وغير ذلك مما زودت به الحضارة المعاصرة ثقافة الكاتب من صور وأدوات عمقت وأثرت بها رؤيته للعالم والأشياء .

لا غرو ، من ثم ، أن يؤمن رواد الأدب الجديد بأن الكاتب لا يخلق أو يبدع عملاً فنياً ، كما تعودنا أن نقول من منطلق الإلهام الرومانسى ، وإنما يقوم بإنتاج نص أو نصوص هى أقرب ما تكون إلى « الآلات اللغوية » التى يمكن تفكيكها وتركيبها بفضل ما توفره اللغة وفنونها من أدوات وتصورات ومفاهيم . ومن هنا يتولد ، كما يبدو ، لدى الأدباء الجدد هذا الالتزام بالتخلي عن الأبعاد النفسية والاجتماعية المجاوزة أو المقارقة للنص في فهم وتفسير عمليات الإنتاج الأدبي نظراً لكونها تنصب ، من منظور النقد الإيديولوجى التقليدى ، على ظواهر خارجية عن مجال الممارسات والإنجازات اللغوية .

والأشياء ، ومن حيث تمثل الراوى لشخصية المؤلف ومدى مطابقتها لأرائه وأهدافه ، مرحلة مهمة في تزيغ الرواية الجديدة منذ بداية انتشارها في فترة الخمسينيات من هذا القرن .

ولقد اتخذ هذا التحطيم أشكالاً عديدة لعل أهمها هو تفتيت الرؤية عند البطل ، بحيث لا يستطيع أن يوجد بين الانطباعات الجزئية المختلفة التي يستمدّها من التجارب المتعددة التي يتعرض لها خلال حياته أو خلال ما يمر به من أحداث . ولقد برز هذا التفتيت واضحاً جلياً في رؤية البطل الرئيس لرواية «كلود سيمون» الحاصل على جائزة نوبل للأدب عام ١٩٨٥ وعنوانها (طريق الفلاندر) وفي رواية (البصيص) للروائي الكبير «آلان روب-جرية» . ويتبو أن الهدف الذي يرمى إليه الروائي الجديد من هذا التفتيت هو القضاء على مبدأ الرؤية الشمولية التي ينسبها الروائي التقليدي لنفسه بحيث يبدو مسيطرًا على مسرح الأحداث برمته ، كما يبدو عالمًا بكل نغايا نفوس أبطاله ، وهو منظور يتعارض مع «الواقع الفعل» لطبيعة الرؤية الإنسانية التي لا يكتبها بأية حال من الأحوال أن تتسم بهذه الشمولية والتعميم . ومن أشكال هذا التحطيم أيضاً اختصار أسماء الشخصيات واختلاط بين الجنسين ومزج المواقف بحيث يستحيل التقدم المنطقي المطرد وتتعلم إمكانية التراكم المعرفي الذي يُثري علمنا بأبعاد الشخصية ويولد لدينا الانطباع القوي بسيطرتها على محيطها . وعلى مسار الأحداث ، وفقاً للمفهوم «البروميشي» المسيطر على الفكر الغربي السائد منذ عصر النهضة . ولقد انتهى هذا الموقف ، في أغلب الأحيان ، بتغليب منظور «الأشياء» على الإنسان بحيث بدت وكأن كثافتها يقرض وجودها وسيطرتها عليه ، وبهيئة اللغة التي تضخمت أليانها إلى الدرجة التي أصبحت فيها «الشخصية الرئيسية» خاصة في فترة نهايات موجة الرواية الجديدة .

إلا أننا نجد ، بجانب مبدأ انقراض الشخصية وظاهرة هيمنة اللغة ، عدة تقنيات أخرى من تقنيات معارضة الرؤية الواقعية التي يعتمد عليها فن القصة في الرواية الجديدة . ولعل أهم هذه التقنيات ما أبرزه لنا «جيان ريكاردو» وهي : «المعارضة النصية» و«معارضة الأحداث» و«المعارضة الانعكاسية» ومبدأ «تدهور القصة» .

يمتدنا الفنى العريض - الذى تعد جوهر العملية الأدبية - وإن كان لا بد أن يكون لهذه الأبعاد بعض الاعتبار فلينظر إليها من حيث هي أثر من آثار النص وليس أحد البواعث أو الأسباب المنتجة له . ولذلك يصعب تقييم العمل الفنى ، كما نرى كثيراً ، من منظور آراء الكاتب وأفكاره وخاصة نواياه وأغراضه «الخفية» التى تنسب عادة إليه بطريقة بالغة التعسف ، وفى أغلب الأحيان ، خارجة على عملية الإبداع الأسمى نفسه كما يتجسد فى النص .

وتبرز كذلك معارضة القصة الجديد للمقدم في نقطة لم تكن حكرًا على الرواية ، وإنما ظهرت وتبلورت أساساً في المسرح الفرنسى المعاصر وبصفة خاصة في مسرح العبث والخرافية ، وهى نقطة تحطيم أو انقراض الشخصية التى كانت تعد إحدى الركائز الأساسية للرواية التقليدية التى كان يعتبرها بعض النقاد من أمثال «جولدمان» القاعدة الأساسية لقيام الرواية «المعضوية» الملتزمة بحركة التاريخ والمجتمع ، والى خُذ - من ثم - انقراضها في الأدب المعاصر دليلاً على اغتراب الإنسان الأوروبي وانسحاقه تحت وطأة الحضارة التكنولوجية بالغة التعقيد (١٦) .

ولربما كانت فكرة تحطيم الشخصية وإن يستبدل بها نوع من المسخ الإنسان أقرب - من حيث هي فكرة - إلى مسرح «بيكيت» وفلسفة الخواء التى تقوم عليها رؤيته الأدبية بالغة التجريد ، ولكن رواد الرواية الجديدة كانوا ، في الواقع ، أكثر اهتماماً بالجانب «الفنى» من الموضوع ، وذلك بقدر ما كانت الشخصية ترتبط في الرواية التقليدية بمبدأ «الرؤية الواقعية» والتعبيرية ، وهو المبدأ الذى يمثل ، في نظرهم ، الوهم الأساسى الذى يجب أن يقضوا عليه حتى يستطيعوا التخلص من إفسار الإيديولوجيا التقليدية ومن الأبعاد التى تحددها أو تفرضها ضمنًا على منظور الإبداع أو النقد الأدبي ، وحتى تتاح لهم فرصة تمجيد وسائلهم وأدواتهم وإبتكار مايتلام من طرائق الفن والإبداع مع حاجات عصرهم ومتطلباتهم الثورية الرافضة لكل الأشكال والصيغ البالية والجامدة الموروثة عن الماضي . لذلك مثلت قضية الشخصية وكيفية التغلب على وظفيتها في الرواية ، من حيث ارتباطها بالظهور الروائي للعالم

ومعنى ذلك أن مبدأ « التأمل » لا يقصد به إلى إبراز حقول من التشابه بين مساحات الرواية ومكوناتها المختلفة من أحداث وأشخاص وموضوعات وخصائص لغوية فحسب ، إذ يعمل هذا المبدأ غالباً ، بطريقة معاكسة ، فيخلق بذلك مجموعة من الأشكال المتمايزة . والخلاصة أن فكرة التشابه التي يخدمها هذا المبدأ ، في القصة التقليدية ، تقوم على ضرب من العمليات التوحيدية التي يقصد بها التغلب على التنوع أو التعدد بتجميع الأحداث حول شخص واحد كالبطل الرئيسي أو حول مبدأ واحد كالموضوع الرئيسي الذي يعالجه الروائي . أما في الرواية الجديدة ، فإن وظيفة التشابه التي يقوم بها مبدأ التأمل ، تهدف إلى تقويض هذه الوحدة سواء بواسطة عملية « انشطار » أو تقسيم الواحد ، أو بواسطة « الإمماج » أو توحيد المتعدد ، الأمر الذي يجعل عملية « التشابه النصي » تعمل على التشكيك في صدق أو واقعية البعد المرجح للأحداث^(١٤) .

إن نشاط « التشابهات » بطريقة مبالغ فيها يولد نقيضها ويسمح بعمل « تنويعات » (Variantes) . لكن إذا كانت التشابهات تعمل فقط على مستوى نسيج القصة فتقطعها أو تختصر بطريقة مفاجئة ، فإن دور المغايرت أجل خطراً لأنها تنصب على موضوع القصة ومادته بطريقة أكثر جذرية . والمغايرت هي روايات مختلفة لنص واحد أو أساسى ، ولما كانت هذه « الواحدية » معيار واقعية القصة ومصداق الأحداث التي يسوقها ، فإن الحفاظ عليها يحد من واجب الكاتب إذا أراد المحافظة على اتساق القصة وعدم خلخلته ، وذلك إما بإصفاة نوع من « التدرج الهرمي على المستويات الواقعية » أو « تعميم التخييل » بحيث يجاهد بين المغايرت ويحد من عنفها للقوس القصص . وعلى هذا النحو تفقد هذه المغايرت قدراً كبيراً من « عنفها » وتصبح من النوع الذي يسميه الناقد « المغايرت العائمة » .

لكن هناك ، كما يبدو ، مغايرت يصعب تحييدها أو تخفيف أثرها عن طريق التخييل ، كما يصعب الحفاظ على وحدة القصة من تضارب متناقضاتها المتزايدة ، وذلك لأن هذه المغايرت امتداد لقطع متصل بالواقع وجزء لا يتجزأ من القصة ، ومن ثم لا يمكن عزلها في مجال ثانوي أو محدود كما كان الأمر بالنسبة للمغايرت العائمة . إن هذه المغايرت التي يسميها الناقد

ويبرز المعارضة النصية التي لا تخلو من معارضة بين الأحداث في رواية (المحاوات) للروائي المعروف « آلان روب - جريه » الذي يحاول فيها معارضة أحداث (مسألة أوديب) لسوفوكليس ؛ وذلك بحيث يقوم بطل الرواية ، ذو العنوان البالغ الدلالة ، وهو الجاني ، بالتحقيق في جريمة قتل أبيه والوقوف في حب زوجة والده . ولكن إذا كانت (مسألة أوديب) تقوم على فكرة القدر وتقدم لنا الأحداث بوصفها أمراً مفروغاً منه ، وهو الأمر الذي يضمن عليها شحنة هائلة من « الباثوس » ويشل الإرادة الإنسانية أمام القوى الكونية الخارقة ، فإن العلاقة بين الأفعال وتحققها في رواية (المحاوات) ، كما يقول الناقد ، ذات طبيعة « داخلية » إذ البحث الذي يثيره البطل « ولاسى » عن جريمة « قتل » لم تحدث بعد ، هو الذي يدفعه إلى إتمامها ، أي أن البحث هنا عملية منتجة للأفعال ومولدة للأحداث . أما في مسألة « أوديب » فإن العلاقة بين الأحداث تظل « خارجية » ، وذلك بقدر ما يقوم جوهر المسألة على كشف أبعاد جريمة قاتمة وعلى إظهار إدانة مسبقة وعتمومة . أو بمعنى آخر ، يمكن القول إن عملية الكشف تخضع في المسألة لبداً « التصوير - التعبير » ، بينما هي تقوم في الرواية الجديدة على مبدأ « التحول » الذي يجعل الخيال حقيقة ويولد أحداثاً غير متوقعة أو غير موجودة أصلاً^(١٥) .

أما مبدأ « التأمل » (Mise en abyme) ، الذي يبدو أن « أندريه جيد » هو أول من استخدمه بطريقة واعية ، فهو عبارة عن تكرار مصغر للأحداث يشير بوصفه مرآة عاكسة لموضوع العمل الأدبي الرئيسي . ويتميز القصة المصغر ، الذي يرتكز على هذا المبدأ ، بثلاث سمات هي : « التكرار » و « التركيز » و « الاستباق » ؛ وذلك بقدر ما يضعف التكرار ويؤكد ما يحاكيه أو يشير إليه ويقدر ما يجعل التركيز على تبسيط موضوعه واستبعاد التفاصيل الزائدة ، الأمر الذي يبرز « عمل » آليات القصة بوصفها وسعاً ، وأخيراً ينشئ الاستباق بالأحداث الكبرى ، لكنه بدلاً من تقويتها وتحويلها كما كان يفعل في القصة التقليدية (مثل نبوءة الساحرة في مسرحية ماكبت مثلاً) ، نزاه في القصة الجديدة يعمل على تعطيلها ، بل بتبديد أثر القصة في مجمله .

الأمر الذي يضرر أوار هذه الحرب بين النصوص . لكن يمكن التغلب على هذا الصدام في معالجة القصص المتوازيين باصطناع مبدأ « التدرج الهرمي » ، أي القيام بعرض لقص رئيسي ولقص ثانوي يتشابهان في الأحداث ولكنها لا يلتقيان في المكان أو الزمان نفسه ، ولا يفضان الأشخاص أنفسهم . وقد يعمل هذا التدرج هنا - بدلاً من الاعتماد على مبدأ المحايدة - بطريقة « الاحتواء » : أي أن القص الرئيسي يقوم بالدور الوافعي ويقوم الآخر بإدخال الدور الخيالي أو بالتدليل ، كمشال حي أو تقريبي ، على أهمية الأول . لكن الصدام قد يزداد احتداماً حيناً لا تتدخل الأحداث فحسب ، وإنما كذلك « أساليب الكتابة وطرائق التعبير » ، الأمر الذي يقدم لنا ، وفقاً لكلام الكاتب ، « معركة » بين الأساليب في إطار قص واحد .

وقد تلعب « المبادئ الانعكاسية » دورها في هذا التناقص العام على شكل « محولات » . ولكي نفهم خور هذه المحولات ، علينا أن نتخيل مجموعة من الأحداث الواقعية يقابلها رسم أولوحة تشير إلى أحداث مماثلة ، فإذا استطاع الواقع ، في هذه الحال ، أن يفرض نفسه وأن يكون بمثابة الصورة الرئيسية للأحداث ، فإنه سوف « يتصيد » الصورة الأخرى ليجعل منها مجرد تمثيل أو تصوير خيالي له ، وإذا حدث العكس ، فإن الصورة الخيالية سوف « تتحرر » من الواقع أو تتحقق فيه . وليس من شك في أن الصور ، سواء منها ما اقتبس عن فن الرسم والتصوير أو أخذ عن بقية الفنون الأخرى « السينما والمسرح والزخرفة والإعلان والمصنوعات ، سوف تلعب دوراً كبيراً بوصفها محولات في الرواية الجديدة .

وقد تكون المحولات على شكل « تداخل القص » كأن تنشأ قصة داخل القصة على مثال أحداث نتابعها فنتبين بعد قليل أنها تدور في التلفاز وأن إحدى شخصيات القص تتشاهدها . وقد يتحول نص من شكل إلى شكل آخر ، كأن يتقل من حوار شعبي باللهجة الدارجة إلى نص أمهي رفيع ، أو من أسلوب مباشر إلى أسلوب غير مباشر . وكل هذا يدل ، في نظر « ريكاردو » ، على أن ما نلفظه واقعاً في القص هو خيال ، على النحو الذي يخلو به خيال كل ما ليس بواقع في تصوراتنا ، وذلك طالما أننا لا نتخيل وقوع مثل هذه التحولات في عالمنا الواقعي .

« المندججة » تستطيع أن تقطع القص ، وأن تعطل دوره الأساسي : وهو الإحياء إلينا بوهم شموليته ودقة تسلسله واتساقه .

أضف إلى ذلك أن هذه المغايرات المندججة أو القوية تستطيع أن تعم أو تسود إلى درجة تصبح فيها قاعدة القص نفسه ، القص الذي يتحول حينئذ إلى مجموعة من التشكيلات يناط بها إعادة ترتيب عناصر التخيل وأتساقه وتنظيماته بصفة مستمرة . هكذا ، يصبح القص آلة لإنتاج المغايرات ، آلة تعمل وفقاً لقواعد تحويلية خاصة ، وهي « القلب » أو تبادل الأدوار في المقطع أو المشهد الواحد ، و « الإبدال » أو إحلال مغايرة محل أخرى في المقطع نفسه ، و « التحويل » أي إدخال المغايرات في ترتيب أو تنظيم جديد ، وأخيراً « البلبلة » وذلك بإدخال عنصر خارجي في نظام المغايرات (١٤) .

وعلى هذا المستوى من القص الكل أو الأكبر يمكن أن تكون المغايرة بين روايتين (Versions) مختلفتين لقص (récit) واحد ، بحيث تكون هناك واحدة صحيحة والأخرى زائفة ، كما يمكن إدماج أكثر من رواية في قص واحد ، الأمر الذي يولد « حرباً » بين النصوص الخاصة بكل رواية . ولكي نعرف كيف تتم هذه الحرب ، لابد أولاً من تحديد وحدة القص . ويمكن لهذه الوحدة ، وفقاً للنقاد ، أن تكون من غط « إلحادي » أي تقوم على وحدة المكان ، الأمر الذي يستبعد كل أهمية لتغير المكان ؛ وقد تكون هذه الوحدة ، إذا اعتبرنا التغير الزمني منعزلاً ، لحظة واحدة ، وهو النمط الذي يتجلى في القص « الإرجائي » الذي يجمع بين مجموعة من الأحداث المتزامنة مثل رواية « المهلة » (Le Sursis) للكاتب « جان-بول سارتر » التي يدل عنوانها على إلغاء الزمن . وإذا كانت الوحدة تقوم على الإبقاء على الباعث نفسه فحسب ، فإننا بصدد قص من غط « الأوديسا » حيث تتجمع الأحداث حول شخص واحد ويكون بمثابة البطل الرئيسي أو حول موضوع واحد .

وغالباً ما تتم « المنافسة » بمعالجة قصصين متوازيين يتجاهل كل منهما الآخر ، أو بمعالجة قصص متقاطعة ، كما في رواية الناقد « ريكاردو » نفسه : (الاستيلاء على القسطنطينية) ،

تخضع للقاعدة نفسها . من ثم ، سوف يعمل التفرع هنا على توليد سلسلة من القصص ابتداء من عدد محدد من الأحداث ، الأمر الذي يؤدي إلى تقاطع هذه الأخيرة وإعاقة تقدم القصة . من هنا أيضا يستطيع مبدأ « التناوب » أن يقوم بتعليق بعض الأحداث ؛ لكن التعليق لا يمكن أن يكون مؤثرا ، في نظر « ريكاردو » ، إلا بالتقاء مستويين فقط من التزامن إذ إنه عندما تتداخل مجموعة من المستويات المتزامنة سرعان ما يفقد فاعليته ويؤدي إلى تحلل القصة وتدهوره^(١) .

إن الرواية الجديدة تقوم ، كما نرى ، على مجموعة من المعارضات . وإذا كانت هذه المعارضات تظهر ، في البداية ، في صورة حشد من السمات السالبة التي يراد بها مناهضة الأشكال والقوالب التقليدية للفن الروائي . فإنها سرعان ما تتحول إلى قواعد إيجابية لبناء نوع فريد وثوري من القصة . وليس من شك في أن هذه « الروح الثورية » ، التي ولدت عددا لا يحصى من فنون الكتابة وتقنياتها ، لم تظهر وتنتشر بهذه القوة إلا بفضل الثورة الكبرى التي أحدثتها المناهج البنوية في مجال العلوم اللغوية وفي مجمل حقول المعرفة الإنسانية .

أضف إلى ذلك أن القصة معرض كذلك للتعرض من جراء الصدام بين اللغة والمرجع . ذلك أن المبالغة في استعراض اللغة وأفانين الكتابة يكشف ، في النهاية ، طبيعتها الخيالية : والمبالغة ، في الوقت نفسه ، في إبراز البعد المرجعي تنتهي بالانشكك في الواقع . وهناك عدة وسائل لإحداث هذه الآثار . أهمها « الوصف » حيث يؤدي الوصف المبالغ فيه إلى الاستطراء ، ويؤدي هذا الأخير إلى قطع خطية الأحداث وتسلسلها وكذلك إضعافها عن طريق التفرعات الثانوية ، نظراً لأن الإغراق في التفاصيل والجزيئات يصرف انتباهنا إلى عملية الوصف نفسها على حساب تقدم القصة وتوالي الأحداث .

لا جرم ، من ثم ، أن يُعطى « توحيلاً » القصص أو تعثره بهذه الطريقة انطباعاً بما يسميه الناقد « تمدد زمن الكتابة » إذ إن تعطيل سرد الأحداث الذي تسببه عمليات الوصف المطول يولد الإحساس بانقطاع « آنية التصوير المرجعي » ، وهو إحساس ينشأ من إطالة مستوى « التتابع اللغوي » الذي ينقل به القصة تصويره للأحداث . وإذا كانت الصفات تظهر في الواقع بطريقة آنية وتسجل بطريقة تناسلية ، فإن الأحداث

الهوامش :

١ - يقول لنا « جولدمان » في المقدمة التي يلحظها بكتابه « نظرية الرواية » للمفكر « جورج لوكاتش » بأن هذه القيم والمثل ، التي تشكل « البنية المعبرة » للرواية ، لا تظهر بطريقة علنية أو مباشرة في وهي البطل أو في نطق العالم المرجعي الذي تدور فيه الأحداث ، إذ إنها تشكل ضرباً من « الصيغة الأدبية للخيال » وذلك بقدر ما تبرز عبر ضمير الكاتب في صورة « إزام » أو « ضرورة أخلاقية » وليس في صورة واقع فعل .

انظر : Georges Lukacs, *La théorie du Roman*, Ed. Gonthier, 1963, p. 174.

٢ - انظر : 286-262, Paris, Payot, 1972, pp. Georges Lukacs, *Le roman historique*. المبادئ « الأخلاقية » الأساسية مثل ضرورة التزام الفنان بالتصوير عن قري الواقع التاريخي المحي وحركة المجتمع أو الشعب في جدليتها الفعلية ، وهي الضرورة التي تشكل معيار الصدق والأصالة لديه ؛ إلا أن هذا المنطلق ، بالرغم من وجاهته ، يجعله يحكم على كل رؤية مغايرة بأنها « انحراف » أو « تدهور » ، وهو ما نراه في إداثته للاهتمام بالشكل اللغوي وما يسميه بالإطار « الأركيولوجي » للواقع التاريخي ، وكذلك للانجذاب « البيوغرافي » في الرواية ، وحتى للانفتاح على المؤثرات الخارجية (exotisme) التي عني بها كتاب القرن التاسع عشر .

٣ - انظر : Henri Mitterand, "La question du réalisme", in *Le grand Atlas des Littératures*, Encyclopaedia, Universalis, France, 1990, p. 58.

٤ - من المعروف أن « باخطين » قد حلد هذه البنية المفتوحة انطلاقاً من دراسته المشهورتين عن « دوسيفسكي » و « رابليه » ، وبالتفصيل من تعريفه للبناء الروائي بوصفه نسقا حداثيا متمم الأصوات لا يقل هيمنة لغة واحدة أو سائدة ، وهو الأمر الذي لم يتم إلا بإدماج فن المحاكاة الهزلية الساخرة (الباروديا)

والرؤية « الكرنفالية » في قلب اللغة السائلة في الأدب التقليدي . ولاشك أن هذه الرؤية الفنية أكثر معقولة من رؤية « لوكاتش » التي ترد «مضمون العمل الفني وشكله إلى أنماط من الواقع التاريخي المباشر ، وفي أغلب الأحيان اعتماداً على المقدمات النظرية التي يقدم بها الكتاب أعمالهم . أما « باختين » فقد حاول ، على السواء ، تجاوز النزعة الشكلانية التي كانت سائدة في روسيا في أيامه والنزعة التاريخية التي تجعل من الأدب مجرد فصل من تاريخ الفكر . ولقد تم له ذلك بتحديد « الموضوع الاستيطي » الذي يعالجه العمل الفني بوصفه نسخاً دلاليًا غير مغلق على نفسه ، كما نجد عند « سوسير » ، وإنما - بالعكس - بوصفه نظاماً من العلامات الشبكية بالأحكام الأخلاقية الضمنية أو الخفية .

انظر الترجمة الفرنسية لكتاب « باختين » مع مقدمة منهجية ممتازة للباحث « ميشيل أوكوتريه » :

Mikhail Bakhtine, *Kathétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.

وبالنسبة لند « لوكاتش » انظر ملاحظات « ميران » في دراسته :

Henri Mitterand, *Le discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980, p. 30

• - انظر : Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, (Idées) 1964, p. 281.

وانظر دراستنا من أعمال « جولدمان » :

محمد علي الكردي : الرؤية الاجتماعية في النقد الفرنسي المعاصر ، مجلة عالم الفكر ، المجلد ١٥ ، العدد الرابع ، يناير - فبراير - مارس ١٩٨٥

٦ - انظر : Tzvetan Todorov, "Poétique", in *Qu'est-ce que le structuralisme?* Ed. du Seuil, 1968 pp. 147- 148.

يبدو أن هذه سمة غالبية تميز بدايات الفن الروائي في كثير من بلدان العالم . من ثم ليس بغريب أن تكون بدايات الرواية في مصر معصورة في رواية التسليّة والترفيه ووسيلة لتوصيل المعرفة والتثقيف السريع .

انظر في ذلك : عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص ص ١٢١ - ١٢٢ .

٨ - تودوروف ، المرجع السابق ، ص ١٤٩ .

٩ - من أطراف الرؤية النقدية التي تدّين المنظور الدلالي بوصفه منظوراً متناقضاً لطبيعة الرواية رؤية « زبني جيرار » ، الذي تأثر به « جولدمان » في تحليلاته ، والتي حلل على أساسها تاريخ الرواية الفرنسية وهي ما أطلق عليها اسم مبدأ « الرغبة المثلثة » (désir triangulaire) وتقوم هذه الرؤية على كون بطل الرواية يسعى إلى تحقيق رغبته عبر مثال أو صورة لشخصية مثالية يحاول ، بواسطتها ، تحقيق ذاته ، وهو ما يبرز في رواية « دون كيشوته » التي يقلد بطلها أجداد الفارس « أماديس دي جوار » ، وهي الرؤية نفسها التي نراها في رواية « مدام بوفلاري » التي تشكل فيها البطله أعلامها وفقاً لما نقرأه في روايات الفرام والفروسية . ويعتقد الناقد أن هذه الرؤية ، التي تقوم على فكرة المشاركة والانفتاح على الآخر ، هي الأساس الحقيقي للبنية الروائية (البست هذه فكرة « باختين » ؟) ، وهو ما يعنيه بعبارة « الحقيقة الروائية » التي ترد في عنوان دراسته . إلا أن هذه الرؤية « الصادقة » سوف تضطرب ويتحول إلى نكران الآخر وذلك في صورة البطل الرومنطيسي المتقوق على ذاته والذي ينتهي بتشيء الآخرين وتحول المجتمع إلى « عبث » تحول دون تحقيق رغباته الطفولية وتهدد استقلاله الذاتية . ويبدو أن هذه البنية ، كما يذهب ، تصل إلى مداها في مؤلفات « مارسيل بروست » التي تتوقع حول محيط الكاتب وأسرته .

انظر :

René Girard, *Métempsyse romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset, 1961, pp. 16- 51.

Gérard Genette, *Figures III*. Paris, Ed. du Seuil, 1972, p. 71

١٠ - انظر :

Jean Ricardou, *Le nouveau roman*. Paris, ed. du Seuil, 1978, p. 27.

١١ - انظر :

١٢ - هذه الفكرة نلكرنا بفهوم الإنسان النمطي « ذي البعد الواحد » الذي يلوّه « هربرت ماركيز » من منطلق اغتراب العلاقات الإنسانية والحقيقة « تحت وطأة آليات المجتمع التقنوقراطي البالغ التفتد . انظر : Horbert Marcuse, *L'homme unidimensionnel*. Paris, Ed. de Minuit, 1968.

(النسخة الإنجليزية ١٩٦٤)

١٣ - جان ريكاردو ، المرجع المذكور ، ص ص ٣٢ - ٣٧ .

١٤ - المرجع نفسه ، ص ص ٥٠ - ٧٥ .

١٥ - المرجع نفسه ، ص ص ٧٥ - ١٠٢ .

١٦ - المرجع نفسه ، ص ص ١٠٢ - ١٣٥ .

وزمن الرواية الإسبانية أيضاً

محمد أبو العطا

القرن ، ما زال أسير إبداع حركة « الحداثة » و « جيل ١٩٢٧ » ، لذا لا يلتفت أحد إلى ما يكتب الآن من شعر في إسبانيا ، إلى جانب أنه ، مع نهاية حكم الجنرال فرانكو ، شغل الكتاب السياسي والصحفي الساحة ليضطلع بمهمة التعبئة الإيديولوجية مع مقدم الديمقراطية .

ولا تشغل هذه القضية بال النقاد وحدهم ، فكثير من الشعراء الإسبان المشاهير رأى بدوره أن يدل بدلوه في هذه القضية ، فكتب الشاعر الإسباني أندريس سانشيث روباينا (Andrés Sanchez Robayna) في ١٩٨٩ :

« يقولون إن الشعر زورق يغرق ، وإننا نشهد الآن ، في الأدب الإسباني ، انحطاطاً مطرداً للكلمة الشعرية ، فشعراء إسبان معروفون بمن شغلوا اهتمام وسائل الإعلام حل ملدى سنوات ونالوا ، بدرجات متفاوتة ، تقديراً وجوائز عديدة قرروا هجر الشعر والانتقال بكل أسلحتهم إلى حقن الرواية ... وإن مرد ذلك هو محاولة كسر حاجز الأقلية لنسج أدبي لا يحظى اليوم إلا بالقليل من القراء .. وإننا منذ أكثر من عقد

جرت في السنوات الأخيرة محاولات نقدية لتحديد إحداثيات الحركة الشعرية في إسبانيا ، نظراً لما شاع عن ركودها في العقود الأخيرة . يقول الناقد الأدبي الإسباني ميغل جارتيا - بوسادا - (Miguel Garcia- Posada) على ضوء مقولة أوكتابو باث ، إن الشعر الإسباني مضطرب إلى الحياة رهين السراپيب وإن انسحابه من النواثر التجارية أضفى بيتاً ، ويقول أيضاً :

« مما لاشك فيه أن هذه الحقبة ليست حقبة الشعر ، فآخر حقب الشعر كانت بين الحربين ... إن فقدان التقليد الشفاهي لحادث خطير بالنسبة إلى الشعر الإسباني ، والشعر يوجه عام ... »^(١) .

ثم ينتقل إلى جورج موانان (Georges Mounin) ، وكتابه (الشعر والمجتمع) ، (١٩٦٢) ، لي طرح أحد أسباب ركود حركة الشعر وهو ظهور وسائل أخرى أكثر قوة ، تقدم للجماهير ما كان الشعر وحده تقريباً يقدمه لها من قبل : الغذاء العاطفي . ويخلص ميغل جارتيا - بوسادا إلى أن الشعر قد فقد مكانته ، يرجع هذا - في رأيه - إلى أن الشعر ما زال يبرز تحت وطأة إنتاج الشعراء الكبار في الأربعين سنة الأولى من

من الزمان تعيش أزمة في استيعاب الشعر للحظة التاريخية... (٣١)

لكن الشاعر يرى أن السبب الأساسي هو فقدان معنى القداسة عموماً بوصفه أحد ملامح المجتمعات الحضارية المعاصرة ، لذا يعاني الشعر من رفض الجماهير العريضة له ، يعيش الشاعر في مجاله السري ، على هامش الإطار الاجتماعي ، بعد أن تجاهله الجميع .

يبد أن الوضع ليس بهذه القتامة ، فكلاهما يرى أن قرض الشعر لم يكن يوماً إلا للصفوة وأن قراءه هم الصفوة أيضاً ، وأنتا لا ينبغي أن نهم لذلك ، فالشعراء الخالدون ، الكبار ، قليلون ، وأن ما ينشر في الوقت الحالي من أعمال شعرية لا يزيد كثيراً عما كان ينشر في حقبة خلعت ، بيد أنه لا يقل عنه أيضاً ، ويقتنع مع أوكتابو باث في أن الشعراء العظام أخذ من الروائيين .

ويقول الشاعر والقصاص الأرجنتي الكبير خورخي لويس بورخس (Jorge Luis Borges) ، (١٨٩٩ - ١٩٨٦) :

وفي كل حقبة ، ثمة نوع أدبي يفوق الأنواع الأخرى ... والآن يبدو أن الرواية هي هذا النوع (٣٢) .

الحديث عن الرواية الإسبانية إذن ، وفي إنجلترا ، هو عملياً من أشق الأمور ، وسنحاول في حدود ما هو ممكن اختصار ما لا يمكن اختصاره ، ونجنب هذا السيل الكبير من أسماء الكتاب وأعمالهم والذي لا منلوحة للمتصدى للحديث عن الرواية الإسبانية من ذكره ، نظراً إلى أنها (أي الرواية الإسبانية) - رغم أمجادها في الماضي والحاضر - ما زالت بعيدة عن ذاكرة الجانب الأكبر من القراء العرب .

حاضر الرواية الإسبانية :

بداية من الربع الأخير من هذا القرن ، على وجه التقريب ، يشهد حقل الأدب في إسبانيا لحظة رواج وواو لم تتح له منذ

أواخر القرن الماضي ، عندما انحسر مدّ التيار الواقعي في إسبانيا الذي استمر حوالى نصف قرن ، إذ تجتمع للرواية الإسبانية في الوقت الحاضر أربعة أجيال على الأقل من الروائيين . وأدى تراكم إبداعاتهم المتواصلة إلى تعمق الإحساس ، الآن ، بمولد نهضة روائية إسبانية طال انتظارها ولتلق نظرة موجزة على تلك الأجيال الأربعة :

١ - جيل ما بعد الحرب : وفي مقدمته ، الكاتب العبقري كاميلو خوسيه ئيلا (Camilo Jose ceta) (١٩١٦ -) جائزة نوبل ١٩٨٩ - ، وميجيل ديليس (Miguel Delibes) (١٩٢٠ -) ، اللذان لا يزالان ينتجان إبداعاتهم المستوى مع بداية عقد التسعينيات .

٢ - جيل الواقعية (أو جيل الخمسينيات) : ونذكر من رواه خوان مارسيس (J : Marsé) (١٩٣٣ -) وخوان جويتيسولو (Juan Goytisolo) (١٩٣١ -) ومانشث فيرلوسيو (S . Ferlosio) (١٩٢٧ -) .

٣ - جيل الرواية الذاتية : وهو جيل التجريب الذي حاول كسر مد التراث الواقعي الإسباني وكتابة رواية نفسية ، ذاتية ، مركبة فنياً ، ومن رواه : خوان بنيت (Juan Benet) (١٩٢٧ - ١٩٩٣) وعل نحو ما ، خوان جويتيسولو أيضاً .

٤ - جيل من يسمون بالروائيين الجدد : وهو جيل يجمع بين العديد من الاتجاهات النشطة ، من بينها فريقان محددا الملامح . الأول يسمى إليه كتاب ليسوا بالجدد على القارئ الإسباني ، بل يرجع تاريخ بداياتهم إلى أكثر من خمس عشرة سنة مضت . منهم من كتب أعمالاً تندرج تحت طائفة الواقعية النقدية أو الاجتماعية (بياثك مونتالبان (Vázquez Montalbán) (١٩٣٩ -) ومنهم من اتخذ منحى التجريب والذاتية (خابيير مارياس (Javier Mariás) (١٩٥١ -) ومنهم من أنتج رواية بوليسية رفيعة المستوى (إدواردو مندوتا (Eduardo Mendoza) (١٩٤٣ -) .

والآخر جيل من الروائيين تتراوح أعمارهم الآن بين الثلاثين والخمسين عاماً لكنهم عرفوا مع بداية الثمانينيات . ومن أشهرهم أنطونيو مونيوت مولينا (Antonio Munoz Molina) (١٩٥٦ -) .

الحرب من خلال جبل « الفن للفن »^(٥) برغم محاولات بعض الروائيين المعيزين تحقيق التواصل مع الواقعية ، حتى انتهت الحرب الأهلية فبترت الحركة الثقافية بتراً وحشياً وشل كل نشاط إبداعي . بيد أن أنكى مسأوى الحرب قد تمثل في الشتات الفكرى والإيديولوجى والحرقاء الأخلاقى إلى جانب العزلة عن الخارج . ويضيف الناقد الإسباني أنه لم تكن لم مثل إيديولوجية أو جمالية محددة ، خاصة بعد أن فرضت على المبدعين القطعية بينهم وبين الإنتاج السابق على الحرب (الرواية الاجتماعية - جبل النورومانية ، ١٩٣٠ - ١٩٣٨)^(٦) ، وحلوا قسراً على إنراغ مالى جمعيتهم من أية شحنة واقعية اجتماعية أو نقدية .

وهكذا ، مع بداية الأربعينيات ، تكرر الوضع وبدا أن الواقعية فقدت إلى الأبد آخر معاقلها في إسبانيا . لذا تعتبر ظهور جبل ك . غ . ثيلا^(٧) معجزة في حقل الرواية حيث ألقى على عاتقه وصل ما انقطع أو بُتر بتراً . ومع هذا فإن رواد هذا الجيل انتجوا أعمالاً رائعة وانتصروا على إيهام الخطأ الروائى وتشبته ، بالجموع إلى تجديد التقنيات الروائية بل ممارستها في عبقرية ، إلى أن جاء جبل الأربعينيات فأعاد إلى الخطاب الروائى بعض ملامحه الواقعية الأصلية . ولم تكن طروحه الواقعية ولا الالتزام الساترى ولا تكريسهم للقفصا الاجتماعية بالشيء الجديد ، بل إن الجديد كان الاهتمام ببنية النص ، بعيداً عن التجزئة أو الشتات ، وبحرفية الإبداع ، مقابل كتابات جبل الأربعينيات (فيها خلا ثيلا) ألقى اعتبارها هامشية . وكان جديداً أيضاً أنهم وجدوا معنى لإيديولوجياً راسخاً تركّز عليه أعمالهم (رغم ما تبست به رواياتهم من ذاتية شديدة ، حالة « خوان جويتيسولو » مثلاً) : ففصح البؤس الاجتماعى ، ومناهضة الحكم الشمولى ، والدعوة إلى رفع للمستوى الثقافى ، أساساً لأية نهضة . كما تعلموا من الجبل السابق ومن قراءاتهم الغزيرة للأدب الفرنسى والأسيركى تطبيق كل جديد في تقنية النص .

ظروف جديدة :

كما سبق ، يظهر جلياً أنه ليس بوسعنا الوقوف على أسباب ازدهار الرواية الإسبانية الآن دون الرجوع إلى ما بعد انتهاء

وكتاب الفريق الأول من الروائيين الجبلد (إلى جانب من سبقهم من روائين بالطبع) هم في الحقيقة الذين مهلوا على نحواً ما للنهضة الروائية الحالية . فهذه هي حالة إدواردو مندوتا ، عندما نشر روايته : (الحقيقة في قضية سابولتا) (١٩٧٥) التى تتسم بأسلوب رشيق وحيوى وهو ما كانت تفتقر إليه الروايات التجريبية الأخيرة ، وهذه الرواية تجمع بين ملامح الرواية الشعبية والبوليسية وروايات الحب وتتناز بدقة الحكمة الدرامية التى ستكون لها فيها بعد مكانة متقدمة . وكما هي الحال أيضاً بالنسبة لرواية (الوشم) (١٩٧٤) ، لبانكث مونتالبان ، التى تتأسس على تقنيات الرواية البوليسية واللغة الواقعية الساخرة مع الاهتمام بتركيب النص قطعة قطعة واستخدام الشخص بوصفهم أدوات تدفع القارئ إلى استشفاف نظرة الإنسان المعاصر إلى العالم . وروايات بانكث مونتالبان تهدف من وراء الحكمة البوليسية إلى تسجيل التحولات الاجتماعية وتبدل نظرة رجل الشارع ووعيه بالظواهر الاجتماعية والبحث عن روافد الحس الجمعى الجديد داخل إسبانيا . بيد أن المنحى الاجتماعى في الرواية الإسبانية المعاصرة - على عكس ما قد يتوقع - لا يعدو كونه منحى هامشياً عارضاً .

ولعل من أبرز تأثيرات التجريب على الرواية ، في هذا الصدد ، الذى انعكس في إنتاج العقدين الأخيرين ، البحث في الذات ، والميل إلى جو العزلة ، والتلمس من هوم رجل الشارع .

الرواية الواقعية في القرن العشرين وإسبانيا :

من المعروف أنه بعد رواج الرواية الواقعية في إسبانيا في النصف الثانى من القرن التاسع ، امتداداً لتواقيع الأوربية وخاصة الفرنسية ، تفرغ الخطأ الواقعى في الأدب عامة ولم يجد من يؤسس لمحتواه خاصة في الرواية رغم ظهور روائين عظام أمثال بيوباروخا (Pio Baroja) (١٨٧٢ - ١٩٥٦) .

ويقول الناقد ومؤرخ الرواية الإسباني إوخينوى نورا^(٨) ، في معرض حديثه عن الرواية الإسبانية بعد الحرب الأهلية ، إن أزمة الرواية في إسبانيا ترجع إلى بداية القرن الحالى عندما تغلّت مضامين واقعية القرن التاسع عشر ، ووصلت إلى ذروتها قبل

الحرب الأهلية . ويمكننا أن نقسم تلك الفترة إلى قسمين :

١ - الفترة الأولى بعد الحرب (١٩٣٩ - ١٩٥٦) : فترة الفقر والعزلة (الرقابة الصارمة على النشاط الإبداعي) .

٢ - الفترة الثانية بعد الحرب (١٩٥٦ - ١٩٧٥) : فترة الخروج من العزلة والتسليح الإيديولوجي المناهض لحكم الفرد ، حتى وفاة فرانكو ، (واقعية اجتماعية ، إرهابية نهضة ثقافية) .

كما أنه ، مع مقدم الديمقراطية ، يبدأ في إسبانيا عهد جديد : الحريات ، التقدم الاقتصادي ، تغير الذوق وتطور الحس الجمالي . والأهم هو أن رجل الشارع الإسباني انفصل عن تكيس اهتمامه باحتياجاته المادية الحياتية الأولى وأصبح ينعم بنوع من الرفاهية في غياب أزمات أو معضلات قومية ملحّة .

أما فيما يتعلق بالرواية وصناعة الكتاب على نحو مباشر ، فينبغي أن نبرز الدور الذي تقوم به دور النشر^(٨) في تشجيع الكتاب والاحتفاء بأعمالهم ، خاصة أن إسبانيا تأخر في المرتبة الرابعة بين دول العالم من حيث عدد الكتب التي تطبع فيها ، أضف إلى هذا ما يتاح للكتاب الإسباني من فرص للتوزيع في إسبانيا ودول أمريكا اللاتينية الناطقة بالإسبانية . بل يلهب بعض النقاد إلى تأكيد أنه لولا اهتمام دور النشر لما تحققت النهضة الروائية الحالية .

المناخ الثقافي :

ليس من الغين في هذا المقام أن نحدد أو نوجز الروافد الثقافية - أو غيرها - للواقع الروائي الحالي ، لتشعب هذه الروافد وتشابكها ، ومع هذا سنحاول الاقتراب منها بشيء من الإيجاز ، ولعل من أبرزها :

١ - دخول إسبانيا سياسياً في الإطار الأوروبي ، وما واكبه من انفتاح على كم هائل من الظواهر الثقافية والأدبية القادمة من أوروبا وأمريكا ، ونشاط حركة الترجمة ، وتراجع ما أطلق عليه هناك « الثقافة الرسمية » التي كانت تفرضها أوساط بعينها أو يفرضها نقاد بعينهم على القراء .

٢ - مع بداية عقد الثمانينات ، أدى تقسيم البلاد داخلياً إلى أقاليم مستقلة إلى توزيع الميزانية الخاصة بقطاع الثقافة توزيعاً عادلاً إلى حد ما على الأقاليم المختلفة ، مما ساعد على توافر الأموال لدعم الأغراض والاهتمامات الثقافية والأدبية الإقليمية بهدف البحث عن الهوية الخاصة بكل إقليم ، ونشأ عن هذا تعدد البؤر الثقافية ، فبعد أن كانت تقتصر على برشلونة ومليد ، أصبحت هناك نهضة ثقافية ، أدبية وفنية في مراكز أخرى منها إشبيلية وفالنتيا وبيخو وسان سباستيان . الخ .

٣ - تقنيات السينما : نشأت الأجيال الحالية من الروائيين والكتاب تحت سيطرة السينما باعتبارها أداة ثقافية مؤثرة ، فيقترب الكثير من المشاهد والمواقف التي تعمر الرواية الحديثة من تقنية السينما ، بل إن بعضها لم يجد نقلاً غرضاً لها على الورق ، حيث نجد أساليب وقوالب تشكيلية وجمالية سينمائية مستخلصة في تركيب الرواية .

٤ - للموسيقى والتصوير : وينسحب عليها ما قلناه في الملاحظة السابقة .

٥ - ومن الظواهر المتعلقة أو المصاحبة أو المؤثرة في ذبوع الرواية الإسبانية الآن أن جمهور القراء يتقدم لأول مرة على النقاد ليحتفي بالأدب الجيد ويفرض نوع الروايات التي يفضلها ، والتي يجد فيها صدى لواقعه المعيش ، ولأول مرة أيضاً يصبح النقد المتخصص مساره لميمضي في الاتجاه الصحيح وليفسر هذه الظاهرة - أو الظواهر - الجديدة .

ومن منجزات الرواية الحالية والهامة أيضاً ما أحدثته من تطور في لغة الكتابة وتطويرها للأغراض الجديدة ، لتتواءم مع مفاهيم العصر وضرورات التعبير .

ولست أدري لم يلع علينا في هذا الصدد أن ثمة تناخاً بين قضايا الرواية الإسبانية والرواية العربية في هذين الملمحين على وجه الخصوص (نقد الرواية وتطوير لغة الكتابة) ؟

كما أن الرواية نجحت في تسجيل ما اجتري المجتمع الإسباني مؤخراً من تغير في العادات وتطور العقلية الإسبانية ، وفي رصد الأوضاع الجديدة والتأريخ لأكثر ظواهر اجتماعية حدثت خلال هذا القرن وهي الانتقال من المجتمع الريفي (حتى الخمسينيات) إلى المجتمع الحضري ، أو مجتمع

المدينة. وكان انتقالاً سريعاً ومفاجئاً فنشأت عنه متغيرات جديدة بسببها أو لئجلها .

ومن آثار هذه المتغيرات الجديدة والظواهر الاجتماعية التي صاحبتهما ، اختلاف إيقاع الحياة ، في السنوات الأخيرة على وجه خاص ، والتحول الذي أصاب القيم الاجتماعية فجعل الناس يحسون إحساساً صعباً بالاغتراب .

ففى مجتمع المدينة (الإطار الجغرافى والاجتماعى للنص الروائى الحالى فى إسبانيا) ثمة خلل ناشئ من تعقد الإيقاعات المتباينة ، أو تفاوت السرعات أو تعطلها ، بين جيل وجيل فى مواجهة ما يطرأ من أوضاع وظواهر والتفاعل معها . فهناك جيل الحرب الأهلية الذى ما زال يحس الشعور بالذنب أو بالنظم ، حسب انتمائه لأح من الفريقين المتحاربين ، وهناك مقولة « إنى أخفرك لكن لا أنسى » التى ما زال يرددنها أبناء ذلك الجيل سواء من انتصر ويبحث عن الخلاص النفسى مؤكداً عدالة قضيته (التى راح ضحيتها مليون إسباني) ، أو المهزوم الذى ما زال يسعى وراء رد اعتباره . وقد يتوهم البعض أن آثار الحرب الأهلية قد تلاشت تماماً بعد مرور ما يربو على الخمسين عاماً على انتهائها ، بيد أن تواتر الأعمال الروائية الصادرة حديثاً ، التى مازالت تتخذ من الحرب الأهلية الإسبانية (٣٦ - ١٩٣٩) موضوعاً لها^(٩) ، والصفحة الكبرى التى صاحبته ذكرى مرور مائة عام على مولد الجنرال فرانكو^(١٠) (١٨٩٢ - ١٩٧٥) وما واكبها من نشاط كبير فى الإصدارات فى مجال التاريخ ، وعلم الاجتماع وعلم النفس والسياسة أيضاً ، تشير على أن ذلك الجرح الغائر فى ضمير الشعب الإسباني لم يتنمل بعد .

وهناك جيل ما بعد الحرب ، جيل الفقر والعزلة ، الذى يرى العالم من خلال نظرة متشائمة محبطة ، نظرة تردد وخوف أمام المتغيرات الجديدة ، فهو جيل كابد ويلات الحرب دون أن تكون له يد فيها . ثم جيل الستينيات الذى يمثل الجيلين السابقين ، أولاً ، مسؤولاً الكارثة ثم يجب عليها سلبتها إزاء العزلة والخيواء الروحى اللذين ظلت إسبانيا تحبس فى خضمهما رذخاً طويلاً من الزمن . وهو جيل يعتبر نفسه

تاريخياً ، مسؤولاً عن « الثورة » ضد فرانكو ، ثورة ديماليكتية ، من خلال طروحاته الجدلانية (da gauche divine) ، وبناء رأى عام داخل مناهض لحكم الفرد ، كما يعتبر نفسه أباً للديمقراطية الحالية ، فهو قد صنعها تحت الأرض ، بعيداً عن أعين السلطة ، أولى السجن ، بعد أن جاهر بمعارضته فاعتقل . ويرى أن له بدأ بفضاء على الأجيال التى أعقبته ، وإن تنكرت هذه الأجيال له . وفى عصر الديمقراطية الحالى ، يشعر أبناء هذا الجيل بعظيم الإحباط ، بعد أن فقدوا الأرض الصلبة التى قامت عليها مثلهم ، « فالثورة » التى صنعوها احتلت مكانها المحترم فى كتب التاريخ وفرغت أوعينهم الإيديولوجية من محتواها ، لقد أصبح منطق خطاهم الإيديولوجى « قدسياً » ، ولم يعد يشير فى المتلقى أى رد فعل اللهم إلا التثاؤب .

وجيل السبعينيات ، جيل الحريات الشخصية والانتخابات الديمقراطية ، نعم ، الجيل الذى يرى فى ممارسة حرياته الشخصية أهم منجزات عصره . وجيل الثمانينيات ، جيل النمو الاقتصادى والدخول فى أوروبا والانفتاح التام على العالم الخارجى .

وأبناء الجيلين الآخرين لم يكابدوا ويلات الحرب الأهلية ولا آثارها ، ولم يشهدوا « ثورة » عقلى الستينيات والسبعينيات ، بل إن لهم ، فى ظل النظام الملكى الديمقراطى ، طموحات وأفكاراً مغايرة . وما يجرى بين هذه الأجيال جيئاً ، المتجاوزة أفاقاً فى الوقت الراهن ، ليس صراعاً مأساوياً بل هو تباين فى المنظور وتفاوت فى ردود الفعل إزاء الأوضاع الجديدة والتطور الاجتماعى مع أواخر القرن الحالى ، ومن ثم الحائل الناشئ عن تعاقب هذه الأجيال أو تزامناتها ، وما ينشأ عنه من اغتراب . وهو اغتراب قد يعزى أيضاً إلى شعور الإنسان المطرد بالإحباط والتشاؤم . فبرغم الازدهار الاقتصادى ، وبرغم التقدم التكنولوجى المائل ، وبرغم دعوى السلام العالمى والعدل الاجتماعى ، إلا أنه فشل فى حل أغلب المعضلات التى ما زالت تترق ضمير العالم . لذا فقد أترك كل إغلاق الباب إزاء أية هموم اجتماعية ، أثر الانزلال السلى .

لصوت الشخصية التكيف الدرامى فى لحظة التأمل . وهى لحظة نابعة من الفراغ أو الخواء النفسى ، وضمير البطل « يخترب » بفعل أزمة نفسية تركته مهين هذا الخواء ، أعزل ، ومحاول هو أن يتسلح ضد هذا الفراغ بتأملاته الذاتية والغوص فى أغوار ذاته المعقدة .

ومن ثم ، نلاحظ أن غياب الحدث - ديناميكية الحدث - قد طغى على السرد وحل مكانه زمن بطى^(١٧) يعنى الإحساس بوطأة الأزمة على البطل (إرساز الصراع الداخلى النفسى بتجريد المكان) .

وعلى عكس روايات الفترة السابقة - وكذا الروايات المتأخرة التى ما زالت تنتهج ذات المنهج - رغم قلتها - ، حيث يضطلع بدور البطولة قطاع من الشخصوس ، وليس البطل الأوحى ، لرصد آثار أو ظروف لحظة تاريخية على المجتمع أو قطاع منه ، سواء أكان ذلك من خلال رحلة فى الهواء الطلق تنتهى نهاية مؤلمة^(١٨) ، ثم من متجع على الساحل يجمع بين حشد من المصطافين السالبيين^(١٩) ، أو بين جماعة من المستنيرين على أحد المقاهى « الثقافية » تتناقص على موائده قضايا « الثورة »^(٢٠) أو بين أفراد طبقة معينة فى مدينة معينة اختيرت لتسجيل التباين الفكرى والعقادلى والتفاوت الجليل بين أفرادها مع إرهاسات حقبة جديدة^(٢١) (وكانت جميعها - أى روايات فينك العقدين - إطاراً ومرتباً لعرض جدليات تلك الحقبة التاريخية) ، فإننا نلاحظ ، فى الرواية الإسبانية الأخيرة ، إخفاء البطل الجمعى وهيمنة البطل الأوحى^(٢٢) على الجانب الأكبر من النص . انطلاقاً من السراوى فى ضمير التكلم^(٢٣) ، الذى زادت سيطرته بشكل ماحل السرد الإسباني بدءاً من أربعينيات هذا القرن .

ونحن لا نكاد نلمح ، فى أعمال الفترة الأخيرة ، مشهداً بصورة جموعاً محتشدة أو تجمهراً شعبياً اللهم إلا فى القليل النادر منها^(٢٤) . بل إنه ، فى أغلب الأحوال ، إذا ما رصدت فى إحدى الروايات جموع فلنبا تبدو ذاهلة وتلوح مغيبة عن الوعى أو مشوهة ، ممسوخة ، بفعل الربيع أو الصدمة ، أو التهميش ، جموع كذلك التى تتراعى فى أنفثات الأحلام أو فى المرايا المشوهة ، حصاد النصوص المؤرقة ، المجزأة .

ونجد هذا مثلاً فى العديد من الروايات الجديدة التى تتميز بقلة شخصوسها ووجود مساحات كبيرة للمناجاة الذاتية بوصفها أساساً للهيكال الروائى . فالإنسان جزيرة ، تحيط بها مياه العزلة من كل جانب ، ورغم تقدم وسائل الاتصال ، فقد الإنسان اتصاله بالآخر ، قطع حواراه معه ، وتحول الحوار إلى مناجاة .

رواية فراغات :

بالقاء نظرة إحصائية على أشهر الأعمال الروائية الإسبانية فى الحقبة الأخيرة ، نرى أنها تنبئ على الفراغ ، أو هى تهب للفراغ : الفراغ المكاني أو الداخلى النفسى أو تقييب الحدث . فالراوي - دون أن يتروك المجتمع الحضرسى ، فى إطار المدينة - يتخبر الأماكن القفر ، الخالية من البشر ، ساعة الفجر أو فى الليل المتأخر مثلاً ، فى الشوارع أو المساحات التى هجرها مصعب الحياة أو فى أوقات السعى النهارى ، أو الأماكن نفسها بعد لحظات من رحيل الناس عنها . وقد يتخبر إطار المدينة الصغيرة فى الشتاء حيث يقل المارة ويحرمهم شدة القر على الاحتباء بمنزله فتسيل نظرة البطل الخالوية بالطرقات والأبهاء الوحيدة وعلى الجدران الكتبية لتظهر روحه من الأمه^(٢٥) ، أو بفضل التجول بباحات وأفنية قصر الملك ، تحت جناح الظلام ، وفى اللحظات التى تخلو فيها من الحركة ، وتتشبث نفسه بتعيم الطفولة^(٢٦) ، أو يكلف - وهو الغرب الضال - بقصور وقنوات وجسور « البندقية » ، فى فصول السنة التى ينخفض فيها عدد الزائرين وتصبح المدينة الخالوية كأنها صارت مسديته وحده^(٢٧) ، أو هو يقضى نحبوس ويمش لحظة « البرزخ » وحيداً ، طليقاً ، فتهفؤ روحه إلى الأماكن البعيدة ، الوداعة ، وتحلق فوق مدينة الموتى ، بين المقابر والأضرحة ، تنشأ الخلاص الأبدى^(٢٨) ، خاصة عندما يجن الليل فيصير الفراغ سمعياً وبصرياً ، فى الليل تتحول الأبنية ومعالم المدينة إلى فراغ معتم ، موحش ، إلا من ومضات يمسكها ضمير البطل على حيز جغرافى محدد ، مساحات مكانية لها صلة بماضيه أو بآزمته . وفى الليل ، أيضاً أو فى الفجر ، تتلاشى كل الأصوات و كل موسيقى تتوقف^(٢٩) فيسمى الفراغ السمعى بعداً آخر من أبعاد الصراع النفسى وخلفيته تتيج

ونورد مثلاً على ذلك سطوراً من رواية (الأريعون) لخوان جويتيلو :

« ما بين الأحلام والضباب ، أطلت برأسك أو ربما اعتقدت أنها رأسك دون أن يمكنك أن تتحقق من ذلك في يقين مرآة رحيمة ، وحضرت المشهد المصيرى الرهيب لشنات أمم بأسرها ، آلاف مؤلفة من المخلوقات الكلمي ، العمياء ، الهاربة من الأرض المحترقة والصلدة ، بين غابات رمادية وأتار جفت . أكان التهديد الاستهلاكي للألف عام المشؤومة هو الذي يشتت الشعوب في صخب مضطرب وفي كل صوب ؟ أكانوا يفتشون عن مأوى في خضم الغيايب الكثيفة الثقيلة ... ؟

كنت تتقدم مسرعاً وسط المشهد الحروب وكان مصباحا السيارة التي تستقلها يكشفان للحظات خاطفة أشباحاً ، وظلالاً بانسة ومرتبكة ، تتمثر في عتامة الطريق وفي أيديها زجاجة عرق رخيص ، وفي قبعان مقلها جذوة رعب كائنة .

... والسيارة كانت سيارة طفولتك البعيدة (...) ، بدت كأنها تتحرك في استقلالية متسللة مهمومة ، بينما تترامى فلول محتشدة ، ثملة ، (...) في كل خطوة في الحلكة ، تلعنكيا في لغة مهروطة ويتعابير كدرة (...) بعضها يعدو لزمراً كأرانب جبيلة بوغت أثناء سعيها الليل أو ، على العكس ، تتهاوى كالعث المحترقة في اضطرام قيس (...) كانت العربة تنزلق في سرعة أعل تدرجياً وتتفادى بأعجوبة جماهير المشردين الباهلين المقلبين بالأحمال ونسلها الغزير للتمتع الشرس » (٢٤).

الرواية الإسبانية الجديدة : أغراضها ، اتجاهاتها :

نحن بصدد كم هائل من النصوص الروائية شديدة التنوع ، متعلدة الاتجاهات . ويرجع هذا إلى الحرية المطلقة في اختيار موضوعاتها وأغراضها وغيايب أى نوع من أنواع الالتزام

الأدبي أو الفئود أو الأطر الإيديولوجية من الكاتب عند اختيار موضوعات ، خاصة بعد أن توصل لدى المبدعين والمهتمين بالحركة الأدبية اقتناع ، أو شعور ، بفشل التنظير للظواهر الأدبية في التوصل إلى أية نتائج أو في القيام بدور اجتماعي حقيقي » (٢٥) .

كما أن حقل الرواية لم يعد يقتصر على الروائيين المكرسين وإنما انضم إليهم — على نحو لم تشهده إسبانيا من قبل — كتأب من حقول المعرفة والثقافة والأدب الأخرى من شعراء (٢٦) ومسرحيين (٢٧) ومشتغلين بالمصحافة (٢٨) وأطباء ورجال اقتصاد وعلماء نفس (٢٩) واجتماع ... ، فأضحت محاولة إدراج كل هذا التنوع — أو هذه التعددية — تحت تصنيفات محددة تعتبر عملياً .

وفي غياب الرائد الواقعي الاجتماعي أو تعييه أو ابتساره ، ترتبط الأعمال الروائية في الحقبة الأخيرة ارتباطاً مباشراً بالاتجاهات المفضلة لدى القارئ الجديد الذي أصبح يمثل قاعدة أوسع نسبياً من ذي قبل ، وهي اتجاهات تتصل أيضاً بقانون العرض والطلب وبالموضة السائدة : « رومانسية جديدة » ، « العودة إلى الأسطورة » ، « أسطورة الواقع ؟ » ... إلخ ، وهي سميات أراد بها البعض ، دون نجاح ، تصنيف بعض هذا الكم الضخم والمتنوع . ومن بين هذه الاتجاهات :

- ١ — روايات تجري أحداثها في أماكن ذات جاذبية خاصة : لشبونة (٣٠) ، البندقية (٣١) ، الإسكندرية (٣٢) ...
- ٢ — روايات بوليسية تدور أحداثها في قاع المدينة ، على غرار الروايات البوليسية الأمريكية (Black novel) والسينما الأمريكية في عصرها الذهبي (ونذكر احتفاء دور النشر بإعادة طبع أعمال داشيل هيميت (Dashiell Hammett) وما تلقاه من رواج بين القراء .) وهنا تجب الإشارة إلى النمو الديوجرافي والعمراق الذي شهدته مدينتي برشلونة ومadrid ، وإلى رغبة أدبائها وفنانيها في إضفاء مسحة « كوزموبوليتانية » عليهما (على نسق برلين الثلاثينيات ولندن وباريس ونيويورك مثلاً) من خلال إبراز كثافة وفراء حيلة الليل فيها ، وذلك

التي قد تحتاج الآن إلى تقنين - ولم لا ٢ - إلى تنظيم . ويرى النقاد أن ثمة بوادر طيبة - بوادر إبداعية - ذات منحنى اجتماعي أمسييل في طريقها إلى تحقيق التواصل مع التقليد الواقعي الروائي الإسباني العريق^(٣٥) . وأرى أن المد الروائي القوي في إسبانيا مازال في أوجه ، وأن المناخ الأدبي في الوقت الحاضر يسمح بالتعددية ويجمع بين تيارات وقوالب شتى ، في غياب القيود الإيديولوجية . كما أن الحرب الأهلية الإسبانية لم تعبد محموراً رئيسياً من محاور القصة الآن ، لكنها ما زالت تمثل رافداً له استمراره . إضافة إلى أن هذا المد كرس روايتين جيداً ذوى موهبة أصيلة ، تترجم أعمالهم منذ سنوات إلى اللغات المختلفة ولهم جمهور من ثقافات أخرى ، وأصبحت النهضة الروائية في إسبانيا ذات أبعاد مرصودة وشبه واضحة ، إن لم تكن محدة الملامح بالفعل على الأقل في طورها الأول ، مع نهاية عقد الثمانينيات .

وأخيراً ، في خضم هذا السيل من الأعمال والكتب ، ثمة فئة من الروائيين الإسبان الحاليين يتميز إتشاجهم بتعدد خاص .. لا يمتنع لصنف أو لإحداثيات « التجميل » ، إن صح هذا الاشتقاق ، وهم ليسوا أغراباً على متتبع حركة الرواية في العالم ، منهم بالطبع : كاميلو خوسيه ثيلا وخوان جويوتيلو وإدواردو مندوثا وخوان بينيت الذي قضى نحبه في مطلع ١٩٩٢ .

المنافسة المشحونة بالغموض والعنف . ويقتصر تناول على الشوق والإثارة في حد ذاتها دون استشفاف جلي للظواهر الاجتماعية المصاحبة .

٣ - روايات تاريخية بتقنيات حديثة ، وشاع أغلبها في عقد الثمانينيات ومع بداية العقد الحالي (٣٣) .

٤ - روايات تهدف إلى التوصل إلى النصوص في التراث والبحث عن الهوية الحضارية لإقليم ما ، أو ما يمكن أن ننتهه بروايات «الإقليمية المستنيرة» ، وهي تحارب لتسجيل العادات والتقاليد ولغة إقليم ما لحفظها من الاندثار أمام زحف ثقافة الموت الكبرى .

• روايات تيار الوعي، ذاتية خالصة، مكتوبة للخاصة والصنفون من المثقفين، وتراجع بعض القيم والمعايير والمسلّمات في عصرنا الحالي مع نهاية القرن، وتحاول إعادة اكتشاف معنى السعادة والعزلة والوحدة ونظرة الإنسان الحالي للكون... (٣٤)

إلى غيرها من «روايات حب» و«أدب نسائي» و«روايات سيكولوجية» و«روايات فانتازيا».. إلخ، وتُقبل إنتاجاً فرعياً يصعب تحديده ملامحه أو إدراجه تحت مسمى بعينه.

وينبغي أن نوضح أن عقد التسعينيات يندر بقيام حركة نقدية نشطة في مجال الرواية تتناغم مع النهضة الإبداعية الكبرى

الهوامش :

- (١) ميجل جاريا - بوسادا : « الشعر الإسباني في مواجهة نهاية القرن » ، صحيفة اليانيس (El Pais) ، للحلق الأولى ، مدريد ، ٢٧ يونيو ١٩٩٢ ، ص ٩ - ١٠ .
(٢) أندرس سانتش روتابا : « الكلمة الأخيرة - يوميات » ، صحيفة « أ. ب. ث. » (A. B. C.) ، للحلق الأولى ، مدريد ، ٩ سبتمبر ١٩٨٩ ، ص ١٦ .
(٣) خورخي لويس بورخس : « ثري » ، حاضرة الفيت ٢٥ أبريل ١٩٧٣ ضمن مجموعة تحمل اسم « الأدب الإسباني أمريكي هل لسان مديحه » ، مدريد ، ثم نشرت مجلة على صفحات مجلة « كراسات إسبانتو أمريكية » ، مدريد ، أعداد ٥٠٥ - ٥٠٧ ، يولية - سبتمبر ١٩٩٢ ، ص ٦٢ - ٧٢ .
(٤) أوشينيو دي نورا : « الرواية الإسبانية المعاصرة » ، ج ٣ ، مدريد ، دار نشر جريولوس ، ١٩٨٨ ، ص ٦١ - ٦٦ .
(٥) وأكب هذا الجيل ازدهار الحركة الشعرية في إسبانيا وتلك نجم شعراء كبار ، مثل فيديريكو جارنيرو (١٨٨٨ - ١٩٣٦) ورافائيل ألبري (Rafael Alberti) (١٩٠٢ -) (خورخيه جين (Jorge Juan) (١٨٩٣ - ١٩٨٤) وبيثني الكساندري (Vicente Aleixandre) (١٨٩٨ - ١٩٨٤) ، وحافظ النقد والرسم ، هم خاصة الفكر والفلسوف الأسباني خوسيه أورتيغا إي جامبتي (José Ortega y Gasset) (١٨٨٤ - ١٩٥٥) ، وهو امر

تلك الحركة والمنظر لها وصاحب مقولة « يبدأ الفن عندما ينتهي الإنسان ». وكان أغلب المتمنين إلى جيل لوركا من أبناء المورسرين الذين لم يكن التكسب من الأدب أو استرانه ليؤرقهم .

(٦) جيل معاصر لجيل لوركا . من وواده خوسيه دييث فرناندس (José Diaz Fernandez) (١٨٩٨ - ١٩٤٠) ورامون خونا سندر (Ramon J Sender) (١٩٠١ - ١٩٨٢) وبنخامين خارس (Benjamin Jarnés) (١٨٨٨ - ١٩٤٩) .

قام بدور أساسي في حقل الرواية الإسبانية ، في عولته لإخراجها من عزلتها ووضعها على الطريق الصحيح جنباً إلى جنب مع الرواية الأوروبية والأمريكية الحديثة ، حيث طرقتا مناهج ثلاثة :

١ - تجريد التقنيات الروائية ، بعد أن قرأوا لـ هنري جيمس « و جويس » و « مارسيل بروست » و « ستندال » . . .

ب - الالتزام الحقيقي بقضايا المجتمع ، السياسية والاجتماعية : مطالب العمال ، تحسين الأجور ، الخريبات . . .

ج - اختيار موضوعات جديدة لم يتناولها الأدب الإسباني عامة حتى ذلك الحين ولم يولها ما تستحقه من اهتمام في رأيهم مثل حرية المرأة وحرية الجنس والتأسيس لمبادئ أخلاقية جديدة تنبع من الطبقات الكادحة وليس من الطبقات التقليدية القديمة كما كانت الحال في الأدب « الرسمي » ، وذلك بعد انصالحهم بالأدب « الثوري » الذي كان يكتب ، بعد الحرب العالمية الأولى ، في روسيا ولاتاليا على وجه الخصوص . كما كانوا من دعاة نيل الحرب والنزعة العسكرية العدوانية في أوروبا والتطلع إلى السلام الاجتماعي والمالي .

(٧) ينبغي أن نصف رؤايتي هذا الجيل حسب مواقفهم خلال الحرب الأهلية وعلاقتهم بحكم فرانكو في أربعة تصنيفات :

١ - روابيون في المنفى حرمت أعمالهم في إسبانيا طوال حكم الجنرال فرانكو تقريباً ، وأهمهم : فرانيسكو أيبالا (Francisco Ayala) (١٩٠٦ -) ، ورامون خونا سندر (Ramon J. Sender) وماكس أوب (Max Aub) (١٩٠٣ - ١٩٧٧) .

٢ - روابيون من أبناء فرانكو وحاولوا ، ضمن جماعة من المثقفين ، التنظير لحكمه ، ومنهم خواكين فوكسا (Joaquin Foa) (١٩٠٣ - ١٩٥٩) ، وجونزالو توروني بايستر (Gonzalo Torrente Ballester) (١٩١٠ -) .

٣ - روابيون داخل إسبانيا في وضع شبه عايد من السلطة ، وأهمهم كميلو خوسيه ثيلا (١٩١٦ -) .

٤ - روابيون داخل إسبانيا ومناوون للسلطة وأهمهم ميغيل ديليس (١٩٢٠ -) .

(٨) من بين دور النشر الكبرى في إسبانيا التي تعتبر على نحو ما مسؤولة عن ذيع الرواية في الربع قرن الأخير نذكر : دار نشر « سييس بارال » (Seix Baral) خاصة أن مديرها هو الأديب الكبير كارلوس بارال (Carlos Barral) يودار نشر « بلانيتا » (Planeta) وتفتح جائزة سنوية في مجال الرواية . تبليغ فيقتها ما يوازي نحو نصف مليون دولار ، ثم دار نشر « ألفا جوارا » (Alfaguara) و « توسكيت » (Tusquets) ، من بين دور أخرى . ولا تخفى هذه الدور أنها حققت مكسباً حالياً من وراء تشجيعها للرواية والدعابة لها ، بيد أنها في الوقت ذاته ، في السنوات الأخيرة على الأخص ، أخذت تطيق مبدأ انتخاها في النشر ، بعد أن وضحت معالم الحركة الروائية الأخيرة ، وتكرس الروايات « الكبار » حسب انجاعات جمهور القراء . ومن أطرف ما في هذه الظاهرة أن القراء الآن ، على عكس التوقع ، يفضلون الروايات الطويلة ، كثيرة الصفحات ، على الروايات القصيرة على اعتبار أنها - أي النوع الأول - استثمار جيد لأمولهم (ففارق السعر زهيد) ولأن الروايات القصيرة لا تشبع فضولهم . وهناك من القاد ما يهيب على الروايات كثيرة الصفحات (التي يفضلها الناشر نفسه على اعتبار أنها غير دليل على موهبة الكاتب الإبداعية) التسرع على حساب الحكمة والزينة والحشو ، وهو حكم لا يخلو من صدق .

(٩) ونذكر منها رواية كـ . خـ . ثيلا : « أغنية لقتيلين » (١٩٨٣) ورواية فرانيسكو أومبرال (Francisco Umbral) (١٩٣٤ -) التي تحمل عنوان : (أسطورة القصر المسموم) (١٩٩٢) وروايتي أنطونيو مونيوث مولينا (١٩٥٦ -) : (طوي له) (١٩٨٦) و (الفارس البولندي) (١٩٩١) .

(١٠) من أفضل الأعمال التي كتبها روائي إسباني احتضالاً لهذه الذكرى ، هو آخر ما كتبه ماتريال بولانت موتتابان ومصدر في نهاية ١٩٩٢ تحت عنوان : (فرانكو ، أعدائك لايتسوك) ، برشلونة ، دار نشر « سييس بارال » .

(١١) أنطونيو مونيوث مولينا : (طوي له) برشلونة ، دار نشر « سييس بارال » (١٩٨٦) .

(١٢) أنطونيو جالا : (المخطوط القرمزي) ، برشلونة ، دار نشر « بلانيتا » ، ١٩٩٠ .

(١٣) إدواردو مندوتا : (الجزيرة الغريبة) ، برشلونة ، دار نشر « سييس بارال » ، ١٩٨٩ .

(١٤) خوان جويتيسولو : (الأربعة) ، مدريد ، دار نشر « موندادوري » ، ١٩٩١ .

(١٥) انظر (١٢) ، الفصل الرابع .

(١٦) تتكرر الإشارة إلى الزمن البطيء في أغلب أعمال الفترة التي نحن بصددها ، نورد هنا ملين من رواية (المخطوط القرمزي) (انظر (١٢) بلسان البطل : « الزمن لا يمر إذا ولما نحن الذين نتحرك فيه على نحو آخر » . (ص ١٥٨) . . . الحياة لا تتحرك : نظل ساكنة ، نحداه حدود غامضة متناهية للصوص . ونحن نلجها أو نخرج منها - أي أننا موجودون - ما دامت ثمة حياة » (ص ٤٤٨) .

(١٧) دافاليل مانتش فيرلوسيو : (الخرافا) ، برشلونة ، دار نشر « ستينيو » ، ١٩٥٦ .

(١٨) خوان جويتيسولو : (الجزيرة) ، المكسيك ، دار نشر « سييس بارال » ، ١٩٦١ .

(١٩) ماتريال بولانت موتتابان : (عزلة الليغو) ، برشلونة ، دار نشر « سييس بارال » ، ١٩٨٥ . انظر (٢٠) أيضاً .

- (٢٠) خوان ماروسه : (الأسميات الأخيرة مع تريبس) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بزال » ، ١٩٦٦ .
- (٢١) يتضح هذا بشكل جلي في التحول الذي يعثر أعمال كاتب واحد مع تغير الحقبة التاريخية والذي يعثر أيضاً منظور الكاتب نفسه مع مرور الزمن . فالبطل الجمعي مثلاً في رواية (الجزيرة) لجورتيوسلو الذي يعرض لشرعية من المثقفين المعادين في منتصف خطير من تاريخ إسبانيا تدور بينهم حوارات مغلوطة وجدليات بعدد الوضع السياسي والاجتماعي في إسبانيا ، تحول الآن إلى بطل أروند (راوي - بطل) ، بعد ثلاثين عاماً ، في رواية « الأريجون » ، وأضحى الحوار مناجاة ذاتية ، وأصبح الفرد يرى الجماعة من منظور مشوه . ونلاحظ ذلك أيضاً على رواية « حازف اليعاق » لباتكس مونتالبان (بطل جمعي) وروايته الأخرى (جالييندث) (١٩٩١) (بطل فوحد ... مناجاة ذاتية) .
- (٢٢) يعيب النقد على شروع استخدام ضمير التكلم في السرد (الراوي - البطل) أنه قد صار ذريعة لإهمال عناصر بنية القصة ودلالاتها ، فقد أصبح السعي وراء التكلف الجمالي المقيم هو هدف الكثير من الكتاب الذين لا يتقنون حرية السرد . وعلى هذا ، يتحول القصة إلى ضرب من ضروب الخطابة ويصير التصدي للسرد هروباً منه وتغذو الطرفة إسهاباً ومطاً ، ثم إنه حين يفشل ترطيفها تصبح عبثاً على النص .
- (٢٣) نذكر من بينها على سبيل المثال رواية (طوبى له) (انظر ٩١) ، ورواية (أسطورة القيصير للشعوي) (انظر ٩٢) ، ورواية إدواردو مندوتا : (مدينة المعجبات) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بزال » ، ١٩٨٦ .
- (٢٤) انظر (١٤) ، ص ١٥ - ١٦ .
- (٢٥) من طروح مانويل باتكس مونتالبان التي عرضها في السنوات الأخيرة « الرواية الإسبانية الجديدة » - جزءاً ، مدريد ، النشرة الثقافية للوكالة الإسبانية للثقافة الدولي ، ١٩٩٠) أن من أهم قضايا الرواية الإسبانية هي انتفاء الوظيفة الاجتماعية للكلمة في المقربين الآخرين ، وعلى المبدعين أن يستعيدوا وظيفتهم الاجتماعية وأن يعيدوا هذه الوظيفة للكلمة . ويرى أنه كاتباً له دور للكتب المصري القديم نفسه « الكاتب » المجلس الفرغصاء : (الذي كان يضطلع بمهمة تسجيل الكلمات الجديدة وبالتالي الأفكار . وهو بذلك يصير شاهداً على التحولات التي تعثر في مجتمعه . (الكاتب » المجلس الفرغصاء » ، مدريد ، مجلة « لوكسيندي » (الغرب) ، يولية - أغسطس ١٩٨٩ ، ص ١٣ - ١٤)
- (٢٦) وأشهرهم بيررا جيمفترير (Pere Gimferrer) (١٩٤٥ -) ، وفيلكس دي أثوا (Felix de Azua) (١٩٤٤ -) ، وفيلكس جراندسي (Felix Grande) (١٩٣٧ -) ، والمودينا جراندسي (Almudena Grandes) (١٩٦٠ -) .
- (٢٧) لهم على الإطلاق الكاتب متعدد المواهب أنطونيو جالا (انظر ١٢) .
- (٢٨) ونذكر منهم : خوان لويس ثيريان (Juan Luis Cebrian) (١٩٤٤ -) ، رئيس مجلس إدارة ورئيس تحرير واحد مؤسس صحيفة « الباييس » (El País) أوسع الصحف الإسبانية انتشاراً في الوقت الراهن .
- (٢٩) كلاً في حالة خوان أنطونيو بايخو ناخيرا (Juan Antonio Vallejo - Nagera) الجائز على جائزة « بلاتينا » في مجال الرواية لعام ١٩٨٤ ، عن روايته التاريخية : (ألبا الملك) ، برشلونة ، دار نشر « بلاتينا » ، ١٩٨٦ .
- (٣٠) رواية أنطونيو مونيتز مولينا : (الشتاء في الليونة) ، برشلونة ، دار نشر « سيس بزال » ، ١٩٨٧ .
- (٣١) انظر (١٣) .
- (٣٢) رواية تيريشي موش (Terenci Moix) (-) : (حلم الاسكتلندية) ، برشلونة ، دار نشر « بلاتينا » ، (١٩٨٧) .
- (٣٣) ونذكر من أهمها : رواية تيريشي موش التي نالت جائزة « بلاتينا » في عام ١٩٨٦ : (لا تقل إنه كان حلياً) (برشلونة ، ١٩٨٦) ورواية « ألبا الملك » (انظر (٢٩)) ورواية : (بيوس الثاني عشر والحرمي المغربي فيجنرال أهيد) فرانسيسكو أبرموال (برشلونة ، دار نشر « بلاتينا » ، ١٩٨٦) وروايته الأخرى : (أسطورة القيصير للشعوي) (انظر (٩١)) ورواية (المخطوط القرمزي) (انظر (١٢)) .
- (٣٤) ونذكر منها على سبيل المثال ، رواية (الرجل المعاطفي) (دار نشر « ألبا جرما » ، ١٩٨٦) لخاير مارياس (Javier Marias) (١٩٥٩ -) ورواية : (طوبى المصلي) (دار نشر « ألفانجورا » ، ١٩٨٨) للروائي خوان غوميس ميلاس (Juan Jose Millas) (١٩٤٦ -) .
- (٣٥) إنجانيو إتشغازيا : (مساهمات والمجاهات) ، مجلة الأوروبية (El urogallo) ، مدريد ، سبتيمر - أكتوبر ١٩٩١ .

خاية النحل ... حرية النحل

سليمان العطار

- ١ -

ومن ثم يقضى عمره بحثا عنها ، فيجدها أولا يجدها لكنها دائما الحلية المفقودة بمعنى ما للفقد. إن خلية النحل في العمل هي الوطن : إسبانيا والنحل هم الإسبان كلهم بجميع نخيلهم وأشباههم . وباستقراء هذه العلامة السيميولوجية الجمالية بحثا عن خصائص خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة نفهم ما يلي :

١ - إن مهمة الإنسان تشبه مهمة النحل الضال . فوجوده يقتصر على البحث عن الغذاء . ولما كان النحل ضالا ، فهذا الإنسان التبعس قد لا يجد الغذاء قط فينحل ويصفر وجهه ، ويرتعد جسمه ويهتز تفكيره وتتداخل أمام عينيه الصور ويقع تحت تأثير كوابيس الجوع . وقد يجد من الغذاء ما يتخمه فيسمن ويترهل ويرز له كرش مقبت ويقع تحت تأثير وهم القدرة الزائفة لامتلاك ما يزيد عن حده ، فيبدو غتلا في سلوكه ومليسه ورؤيته للعالم . وهذا ما نجده بالضبط داخل شخصيات الرواية التي تنقسم إلى مجموعات من الأزواج المتضادة : فريق مهزول نازل البدن ، وفريق سمن فائض الشحم واللحم/فريق رث الثياب ، وآخر بالغ الأثافة إلى حد مضحك/فريق مأكول ، وفريق أكل للمأكول . . . إلخ .

هذه السطور حول عمل روائي كتبه عالم اللغة والشاعر والناقد الأدبي والسياسي ثم الروائي (الإسباني) كاميلو خوسيه ثيلا (نويل ١٩٨٩) . العمل هو رواية (خلية النحل) التي تحمل عنوانا آخر ثانويا (الطرق الضالة) . وكان هذا العنوان الثانوي استدراك ضروري لتحديد الرمز الأدبي وفصله عن الموجود الطبيعي ، الذي حملت الرواية اسمه وهو (خلية النحل) ؛ لأن النحل - كما هو معروف - ينطلق من خليته ، ويتحرك بحثا عن الرحيق والغذاء في دائرة نصف قطرها بضعة كيلومترات ، ويتبع في حركته طرقا منضبطة يعرفها سلفا ويعود بعدها إلى خليته محملا بفضائه المضمون ، كأنه يسير على خطوط خريطة مرسومة بدقة مثل خرائط الطرق الجوية للطيران المدن .

نترك من هذا أن عنوان الرواية عبارة عن رمز يكشف مدلول العمل كله ، وأن هذا المدلول يمكن استخراجه من دال طبيعي هو خلية النحل بعد تحويلها إلى علامة سيميولوجية جمالية بافتراض خلية نحل يسلك نحلها طرقا ضالة ؛ فلا يعود لخليته بعد الخروج منها ، أو قل هو لا يعرف له خلية يسمى إليها ،

حرة الإنسان تحت الديكتاتورية هي الرعب، والافتقار على البحث عما يملأ البطن في آلية للحياة تقتل كل ما هو نبيل فيصير الإنسان نحلة ذات نشاط محموم بلا نتيجة سوى تأكيد حشرته وخضوعه لدورة الطبيعة وخروجه من التاريخ ، والتاريخ ليس له إلا معنى واحد : هو الحرية . والحرية أن يصنع الإنسان مصيره ، ويخرج الطبيعة عن دورتها الآلية لتصبح مجرد مقياس زمني متغير لا طراد التقدم الذي يعيق إنسانية الإنسان ويسخر كل شيء من أجله ويحميه من أن يكون مستخرا من أجل الآخرين

— ٢ —

إن توفيق الكاتب في اختيار عنوان روايته كاد يغني عن قراءة العمل نفسه . لقد أجمل رؤيته السياسية والفلسفية لواقع يخضع للديكتاتورية ويفتقد الحرية . ومع ذلك فالعنوان لا يكفي . لابد من التفاصيل التي تبيننا عن المفاهيم التجريدية للرمز ، وهذه التفاصيل ستكون أكثر إجمالاً من العمل الروائي الكبير الذي يبلغ حوالي ٣٠٠ صفحة في طبعاته الإسبانية . وإجمال التفاصيل ينبع من تقنية أسبيلة نجعلنا ننفس في الرواية متجولين في عالم جمالي فريد . وهذه التقنية تنبع من الالتئام العميق بين العنوان والعمل نفسه بطريقة خفية حتى لا نكاد نمسك بها إلا بالتأمل البالغ العمق في العمل . إن دخولنا إلى الرواية يشعرا أننا ندخل في عنوانها فيفيض إليها ، بمعنى أننا نجد أنفسنا في خليفة نحل غريبة . وإذا كان أحدنا قادراً على أن يعدّ نحل أمة خليفة نحل فليستخرج لنا عدد أشخاص الرواية . إن أشخاص الرواية - في كثيرهم - يمثلون خليفة نحل حقيقية . والمدهش قدرة الكاتب على ربطهم بخيط واحد شبكي والآخر إدماش هو وجود هذا العدد الغفير من الشخصيات (داخل حيز ٣٠٠ صفحة من القطع الصغير) في رواية واحدة دون أن تقع في الملل ودون أن يقع هو في الاضطراب ، أيقبها دون تسطيع أي من الشخصيات أن تدون أن يفقد أيّاً من تلك الشخصيات الوجود الوظيفي في العمل .

كيف يحدث ذلك ؟

لقد تم ذلك عن طريق ساعة بيولوجية لتدوير العمل الجماعي الحي (الرواية) إدارة دقيقة محكمة : أحداث الرواية الأساسية

٢ - آلية الحياة ، فكما لا نتوقع من النحل إبداعاً أو اختراعاً أو تنظيراً لنمط حياتها ، فالجميع آلي الحركة هو الآلية كما تحول دون الإبداع فإنها تحول دون التعاطف بين البشر ، فيقع الحب تحت سطوة الآلية ، فالجوعى والتخمسون في آن لا يعرفون الحب . ومع ذلك فنحل ضال ، قد يفضل عن آليته ويقع في أسر نوع تعيش من الحب الذي يرتبط بحلم « حب البقاء » .

٣ - قدرة النحل على السمع ، هي قدرة هائلة لكنها استشهدا . فمن المعروف أن النحلة التي تسمع أحدا يخرج مع السمعة جهازها الحشمي وغوت . فالسمع استشهدا وهو قادر على حماية الخلية ، فقط من أجل بقاء الخلية ككل ، لأن أجناسها دائماً بأن يستولى على إنتاج الخلية من العمل . أي تعاسة ! والتعاسة أكثر في خليفة النحل الإنسانية ، فلأن طرق نحلها ضالة يحدث أن يصطدم النحل ببعضه فيلسع بعضه بعضاً . ويصبح حتى حلم « حب البقاء » مجرد وهم .

٤ - النحل في النهاية حشرات اجتماعية ، وغلوقات رواية خليفة النحل تخلق عندنا انطباعاً بأن البشر فيها حظهم من الحياة هو حظ الحشرات ، ويحول إحساسهم بالألم أو التماسه أو الانسحاق مجرد إحساس آلي لا يدفع إلى الثورة وإنما إلى الاستسلام للإحساس ، واستقباله باعتباره شيئاً طبيعياً . فهم خاضعون للطبيعة مثل الحشرات ؛ لا شيء سوى ليل ونهار أو صيف وشتاء وربيع وخريف أو ميلاد وطرق ضالة ثم المقبرة .

٥ - أن ملكة النحل تمكك ولا تحكم وليس ذلك لأنها ملكة دستورية ، وإنما فحسب لأن رغايها حشرات مطيعة تصنع الغذاء الملكي لهذه الملكة التي تعيش هادئة في قصرها ناشرة الرعب بين الرعايا لمجرد أنها موجودة . إن الحاكم ذا السلطة المطلقة يشبه الملك الدستوري ظاهرياً ، لكنه ضخم الحجم منظره مثير للرعب ، فيطلق الرعب ليحكم بالثبات عنه ، ومن يحكمهم الرعب لا يحتاجون لدستور بل لا يحتاجون لشيء سوى إعداد غداء ملكي تخالف هذا الرعب حتى يستمر الرعب ، ويقل شره المباشر بظلم شره غير المباشر .

٦ - إن هذه المملكة التي لها أمير (هو ملك إسبانيا الدستوري حالياً) ، يحكمها الرعب الذي اسمه « فرانكو » .

عمله وبهدنة النعمة هنا وهناك . ومع ذلك - كما يقول نيل نفسه - فقد كان عمليا ووافق على شروط رقابة بيرون حتى لا يموت العمل نهائيا بعدم نشره . وقد عاقبت إسبانيا بطرده من نقابة الصحفيين ومنعه تماما من الكتابة في الصحافة الإسبانية . إن المساحة الزمنية الضيقة (٧٤) ساعة بثقوبها مكنت الكاتب من ربط الشخصيات وحسن ترتيبهم كأنهم بضائع في قترينة محل تجاري (والفترينات مهمة جدا في تحديد مغزى العمل كما يظهر في تفاصيل الرواية) ، ولكنها قترينة سحرية يفترق النظر فيها اللحظة الراحنة كل اللحظات السالفة .

وكما ضاقت المساحة الزمنية لتتسع لمعرفة كل شيء عن خلية النحل كذلك تضيق المساحة المكانية ، فمركز الرواية مقهى دونيا روزا ، إنه صندوق خلية النحل نخرج منه ونعود إليه مع حركة أنساعة (خلال ٧٤ ساعة مليئة بالقنوط) ومع كل دخول وخروج - وعبر ثقوب الزمن - نتحرك عبر إسبانيا كلها فتتحرف أماكن أخرى ، ويتسع عدد الأشخاص ونرى وقائع الحياة ، فتكاد الرواية تغلوم الأحداث للتعرف عليها في الروايات . وأما إذا كان ثمت أحداث ، فهي أحداث أشبه بوقائع التاريخ الذي لإسبانيا وللأشخاص . إن تحديد المكان (مقهى) ثم انتشاره عبر إسبانيا كلها (بين الحين والحين نظير خارج إسبانيا أيضا) ينطبق على هوية خلية النحل ويتوازى جماليا مع تحديد الزمان ثم انتشاره . وكما لا يفهم الزمان دون مكان والعكس صحيح ، فإن وحلق الزمان والمكان شكلا ببعدين للوجود في عالم الرواية توهمها بعدان بالغا التحديد وبالغا الهويولة ، وبين التحديد والهويولة تتبدد الشخصيات ثم ترتبط وتتحدد كما تتبدد « الشغالة » من خلية النحل ثم ترتبط وتتجمع داخلها .

وكما استمد الكاتب رمزه من عالم الحشرات ، أيضا استمد منها كثيرا من أدواته التقنية ، فكما يتحرك العنكبوت في بناء بيته تفعل شخص الرواية في تشكيل بيتها ، ولكن لكثرة الحشرات - عفوا : الشخص - في الرواية يستخدم شخصية مركزية وعنحها السائل كله تقريبا الذي يتم إفرازه خيوطا ليربط كل وحدات العمل لتشكيل بيت النحل الإنسان : « عالم الرواية » . وهذا السائل المفروض ليس إلا قلق هذه الشخصية

تشمل مساحة زمنية قدرها ٧٤ ساعة . والكاتب يروح ويحيى في هذه المساحة التي تمتد من مساء أحد الأيام إلى مساء اليوم التالي . نلثت معه دون توقف . ومع ذلك فهذه الساعات الأربع والعشرون مليئة بالقنوط الزمنية التي تستقطب في آبار ماضي كل الشخصيات فترى الماضي وقد تحول إلى مادة تشكيلية للامع الشخصية في اللحظة الراحنة بل وملاعها المستقبلية . إن الزمن هكذا يصبح عنصرا جوهريا في التشكيل الجمالي للشخصيات ، والشخصيات ليست مطلوبة لذاتها وإنما هي ملامح واقع تعيش عاشته إسبانيا من أول القرن وحتى نشر الرواية ١٩٥١ ، وربما بعد ذلك لمدة ربع قرن .

واختيار هذه المساحة الزمنية (٧٤ ساعة) يتسق تماما مع عنوان الرواية . إن واقع خلية النحل ثابت فلا يحدث لها تغير من داخلها ، وإنما التغير يتم من خارجها : ليل ثم نهار ، فصول السنة . . إلخ . ولهذا يكفي ٧٤ ساعة لمعرفة كل شيء عن خلية النحل أو عن مزيد الأربعينيات أو عن إسبانيا ذلك الزمان أو عن أي خلية نحل - أقصد : عن أي وطن - يضيض للدكتاتورية سواء أكان الديكتاتور اسمه فرانكو أو اسمه هتلر أو زيد أو عبيد من هنأتان أصالة رواية خلية النحل . إنها عملية تنطبق على إسبانيا الأربعينيات تمام الانطباق : أسسها الشخص ، الأماكن ، أحداث تاريخية يعينها بل إن الكاتب جعل من الشارع الذي ولد فيه عنصرا مكائيا مهما في الرواية . وبرغم هذه العناصر المحلية الصارخة ، فإن هم الكاتب كان أشبه بهم جالم الحشرات عندما يدرس خلية نحل ، فما ينطبق على نحل إسبانيا ينطبق على نحل الأرجنتين أو ألمانيا أو جنوب أفريقيا أو أي نحل على أي كوكب ، فالروائي يعالج جماليا قضية يؤس الإنسان عندما يفقد حريته . وكفى أن نعيش ٧٤ ساعة في هذا الجحيم حتى نرى كل شيء ونعرف كل شيء عن خلية النحل حتى لو كانت مجتمعا إنسانيا ، ولا يهم أن يكون هذا المجتمع إسبانيا أو غير إسباني ولهذا عندما منعت الرقابة في « إسبانيا - فرانكو » نشر الرواية (رغم محاولة التافس إغراء السلطة على نشرها نشره لماخرة غالبية السحر محدودة الانتشار) ، تم نشرها في بونيس آيرس بالأرجنتين في عهد ديكتاتور آخر هناك هو الجنرال « بيرون » تحت شروط قاسية ، وليس أقسى على الكاتب من أن يطلب منه حلف أجزاء من

منذ استيقاظها حتى يحين رقادها . ثم تسعل وتبسم .
وعندما يصفو منها المزاج ، تجلس في المطبخ وتقرأ روايات
وقصص المغامرات . التي تكون أفضل كلما كانت دموية .
وفي كل غداء . ومن ثم تهوى مداعبة الآخرين بأن تقص
عليهم بعض الجرائم ...

هكذا تبدأ ملامح دونيا روزا في التحدد . إنها مخلوق غير
تاريخي ، وأدى من « الأرض » في الطبيعة التي يتغير مظهرها
بتغير الفصول . إنها أيضا نحلة منحلة ، فالتحلة لا تتوقف
عن جمع الرحيق ، لكن الرحيق أيضا يتغير بتغير الأزهار مع
تغير الفصول . أما دونيا روزا فهي لا تتوقف عن جمع الشيء
نفسه : القطع النقدية ، وعن تدخين السجائر نفسها واحتساء
الشراب بنفسه ، وعسل النحل من أجل غذائه وغذاء
الآخرين ، أما هي فمطعمها النقدية في تخزين دائم .

وكما بدأت معالم شخصية دونيا روزا في التحدد بدأت
خصائص لغة الرواية في التميز إن اللغة في هذا العمل ليست
أكثر من ثرثرة على لسان الراوي الذي لا يخفى نفسه عنا فهو
يقول في النص السابق (وبالنسبة لي شخصيا) . إن الراوي
الثرثار يحاول أن يفتنا بصلته بدونيا روزا وبغيرها من « نحل »
الرواية . وهو ثرثار لا يتوقف عن الثرثرة والانتقال بفقرات
ثرثرته من فقرة بعد فقرة إلى شخصيات روايته شخصية بعد
شخصية ، وهو يغادر بنهاية الفقرة أو الفقرتين (وقليلًا بنهاية
أكثر من فقرتين) إحدى الشخصيات في موقف غامض معلق
لا نعرف نهايته . ثم بعد عدد من الفقرات يفرض الموقف
بالعودة إلى الشخصية نفسها أو بتدخل شخصية أخرى . وإذا
توقف الراوي قليلًا عن الثرثرة ، فقط لكي يترك إحدى
الشخصيات تثرثر أو تهمل في مونولوج أو مخاطب آخر في
ديالوج ، وذلك إذا التقت تلك الشخصية خلال وقائع حياتها
بين الحركة الدائبة والسكون بآخرين .

ولهذا يستمر في ثرثرته بادئا فقرة ثانية ومقدما وجها آخر
هكذا :

القس الأب دي نافاراق ، والذي كان صديقا للجنرال
ميغيل بريمو دي ريفيرا ، توجه لزيارة الجنرال وركع
بين ... إلخ .

المركزية التي لا تتوقف عن الحركة الظاهرة أو الخفية خلال
الرواية . إن انتقالات الكاتب المثيرة مثل نموذجنا ناجحا حركة
كاميرا سينمائية لمخرج يركز أسلوبه في تركيز أول كل انتقالة
على وجه إنساني ، ثم يثرق هذا الوجه بحيلة عبر الأزمنة
والأماكن في ذاكرة هذا الوجه من ناحية ، وفي واقعه من ناحية
أخرى . وكل الانتقالات تمهد للوصول إلى وجه تلك
الشخصية المركزية . إن تلك الشخصية تظهر في الرواية بعد
عدد قليل من أول صفحاتها .

- ٣ -

ولكن كيف تظهر تلك الشخصية المركزية ؟ إنها تظهر في
مقهى دونيا روزا (صندوق خلية النحل) . وإذا اعتبرنا هذه
الشخصية - من باب تقريب ما نريد إيضاحه للقارئ - بطلا
للرواية فإن صاحبة المقهى هي البطل المقابل ، وكلاهما ليس
أكثر من فرد من أفراد خلية النحل المتساوين في المقم وفي
النشاط . وحتى يتضح دور البطل التقني من الأفضل عرض
صورة البطل المقابل : دونيا روزا . إنها إنسان آلي بغض ،
وبها تفتتح الرواية هكذا :

- علينا ألا نفقد زاوية النظر ، لقد سمعت من تكرار
ذلك القول ، إنه الشيء الوحيد الذي يستحق الاهتمام .
دونيا روزا تذهب ونحى بين موائد المقهى تاركة أودانها
المهولة تتمتع بالزبائن . لا تتوقف عن التيق قائلة : « لقد
طبخ بنا الكيل ! ما أجل الحيلة ! » بالنسبة لدونيا روزا
العالم هو مقهاها ، وما حول مقهاها هو كل ما هنالك . ثمة
من يقول إن العيون الضيقة لدونيا روزا تلمع عندما يأتى
الربيع وتبدأ الصبايا في الخروج يلبهن القصيرة والسافرة .
وبالنسبة لي شخصيا ، فانا اعتقد أن كل ذلك مجرد كلام
فارغ . إن دونيا روزا ما كانت لتطلق سراح فلس واحد من
فضة من أجل حيوان أى شيء في العالم . لا في الربيع ولا في
غير الربيع . فهي تهوى فحصب جمع القطع النقدية من بين
الموائد دون تفريط أو تراخ . أما إذا اختلت بنفسها فهي
تدخن مجائر التبغ (نوع شعبي رخيص) ونحسى
مشروب الأوخين (أيضا مشروب شعبي رخيص) . وذلك

والفقرة التالية يعود لدونيا روزا :

« أرى خلق الله أولئك وأولئك - هكذا تفكر - لابد من امتلاك كليتين . دونيا روزا لها وجه ملء بالبقع ، وبقيا يبدو فلانها تغير جلدها وكأنها سحلية . وعندما تقع في تأملاتها ، تذهل عن وعيها فتستخرج من وجهها نشارة مثل شرائط مكرمشة . ومن ثم تعود لوعيتها فتتنزه مرة أخرى هنا وهناك مبتسمة - عن أسنانها الصغيرة السوداء - في وجه الزبائن الذين تكن لهم الكراهية في أعماقها

ثم فقرتان عمن اسمه « دون ميلندس » ثم فقرتان حول الزبائن بعامه ثم فقرتان عن « دون خايمي أرتي » . . . ويستمر إلى أن يصل إلى هذه الفقرة :

« دون خوسيه - تحدث عنه قبل ذلك : كاتب نيابة اغتنى بضربات حظ - يتحدث في المقهى بكثير من السلطة ، فمندعامين ، وقبل انتهاء الحرب (الأهلية الإسبانية) بقليل حدثت مشادة بينه وبين عازف الفيلولين . فنادى دون خوسيه على المالكة ، وقال لها : إما أن تلقي بهذا . . في الشارع وإما فلن أطأ هذا المحل . عندئذ وضعت دونيا روزا العازف في الشارع ولم يعد يعرف عنه شيء بعد ذلك . الزبائن الذين وقفوا من قبل في صف العازف ، بدأوا يغيرون من رأيهم . وفي النهاية كانوا يقولون بأن دونيا روزا قد أحسنت الصنع ، فإنه ينهى الضرب بيد من حديد . ووضح المسء في مكانه . وبهذا الأسلوب سيعرف كل واحد كائننا من كان - الحد الذي يتوقف عنده ! والزبائن عند قولهم ذلك كانوا يأخذون هيئة جادة ومتصلبة ومنعلمة الحياء . إذا لم يكن هناك نظام فلن توجد طريقة لإحسان شيء . يستحق الجدارة . هكذا كانت تتناثر الكلمات بين الموائد »

دونيا روزا مثل فرانكو وزبائن المقهى هم الشعب الإسباني ؛ هذا ما تريد أن تقولوه الفقرة السابقة ، وهي مقولة لا تعني الكثير ، لكن الكثير للفرع هو موقف الزبائن الذين اعترضوا موقف دونيا روزا الفاشي ، ثم أمام عجزهم لرد انقلبوا إلى مؤيدين . صاروا فاشيين أيضا يريدون الأفكار الفاشية . صاروا ضد العدالة والإنسان . ضد الحرية . ضد

أنفسهم . دونيا روزا بمظهرها المقزز تصير مقبولة من الزبائن بل يصيرون نسخا منها ومن هنا نفهم تعاطف دونيا روزا مع هتلر وإحساسها الغامض بارتباط مصير مقهاها بمصيره . إنه نفس إحساس فرانكو نحو هتلر .

ويتوالى ظهور دونيا روزا واختفاؤها ، وازداد تعرقا عليها . ولكننا نلاحظ أن الكاتب في فقرات ثرثرته التي تتدفق من أول الرواية حتى آخرها يقدم هذه الفقرات في ظل حسابات دقيقة . ونكتشف عن هذه الحسابات أولا بأول . فالفقرات تتابع بنظام يجعل من الفقرة التالية كاشفة لعمق الأبعد في التركيب الجيولوجي للفقرات السابقة عليها ، وهذه تعطي العمق الأبعد نفسه لثلاثيتها . والكاتب هكذا يستخدم سيكولوجية الشخص الثرثار نفسه ، لكنه كما فعل مع خلية النحل ينقل هذه السيكولوجية إلى درجة العلامة السيكولوجية في مستوى التركيب الأدبي السيكولوجي . فالتداعي هو الذي يقود الثرثار ، والرواية تلجأ للتداعي (اللفظي والدلالي) في ترتيب الفقرات . فهو قبل الفقرة التالية حول دونيا روزا تأتي فقرة حول الآسنة البيرا (فتاة تقرب من سن الشيخوخة تكاد تموت من الجوع قطعت علاقاتها - كما سنعرف فيما بعد - من يسمى باولو) . ثم فقرة حول باولو يروي رواية صاخبة عن امرأة تحدته في الشرب فأسكرها وعند خروجه اصطدمت بابواب فتدلق منها الدم . إنه يُسمع المقهى كله حتى يلتفت نظر المسكينة البيرا التي فقدت مصدر عيشها بقطع العلاقة مع هذا الرجل الثرى العجوز الذي يصرخ مثل الديك . هدوء الاحتضار في وجه البيرا يتضاد مع صخب الديك عند هذا الرجل المسمى باولو . ثم تأتي الفقرة التالية :

« شاب في شرح شبابه ذو عذار ينظم أشعارا بين أرجاء هذا الصخب . إنه سارح في ملك الله لا يلتفت إلى شيء . إنها الطريقة الوحيدة لنظم أشعار جميلة . فلونظر حوله حرب منه الوحى . وما أمر الوحى إلا مثل فراشة صغيرة عمياء وصماء ، لكنها مضيفة جدا . وإن لم تكن كذلك فسنعلم التصير لأشياء كثيرة . »

وفقرة أخرى حول الشاعر بحساسيته المفرطة وهذونه ثم تأتي

تعبير الإساءات حيلة يبي عبورا سريعا ، وينسى كل شيء ، ويكفيه أن يصبب بعض اللعنات ، بينه وبين نفسه - بما لم يجرؤ على قوله علنا :

- استغالية ! طماعة ! إنك تطعمين نفسك خبز الفقراء .

مجلولبي أن يقول كلمات من بين شفتيه في لحظات تمكر الزواج . ثم بعد ذلك يلهم عن الأمر شيئا فشيئا ليتنهي بنسيان كل شيء »

ويتوالى ظهور دونيا روزا :
فتعلمتا تتوالى شتاتهما وتعليماتهما إلى الجرصونات :
« الجرصونات كمن يسمع صوت المطر »

ويعد أن تطعن إلى أن الجرسون وجه بعض الضميريات لزيون لم يدهح حبابه (وهو كما سنعرف بطل الرواية) تقول للجرسون :
- لقد أسست الصنع حتى يتعلم ! هكذا لن يرغب مرة أخرى في سرقة أموال الناس الشرفاء ثم يعلق الراوى :

« دونيا روزا ويدها الماربريتان تسترخيان فوق بطنها المتورمة مثل قرية من الزيت تمد عين صورة نور جيد التسمين ضد الجائع . لحياء لديهم ! كلاب ! من أصابعهم التي تشبه أصابع السجق تنعكس جملة وفخيمة تقريبا قطرات مصابيح النجف المظفرة » .

ويعود الراوى للتعليق على حوار لسدونيا روزا مع الموسيقين :

« دونيا روزا تواصل حوارها مع الموسيقين . سمينة تفنض من الجوانب ، وجسمها المتورم يتر من متعة إلقاء الخطب . تبدو مثل محافظ مدني لأحد الأقاليم » .

ها هي دونيا روزا تظهر على حقيقتها ، إنها تكثر من إلقاء الخطب للاستمتاع بذلك . وفي الواقع هي لا تقول شيئا ، لجسمها السمين يقول كل شيء مقابل نحافة ويؤس الآخرين الجميع بلهاء لا يفهمون ، غير مهذبين ، غير شرفاء يريدون سرقتهما ، وهي الوحيدة التي تتمتع بالذكاء والفهم والتهديب . صورة ديكتاتور صغير : محافظ مدني لأحد الأقاليم .

فكرة عن دونيا روزا) تكشف عن حساسية الشاعر أكثر بموقف (مضاد :

« دونيا روزا لم تكن من ذلك الطراز الذي تعود الناس على وصفه بالحساسية .

- واللى أقوله لك أنت تعرفه . فبالنسبة لأولئك المزهوين ...

دونيا روزا يتدفق منها العرق فوق شاربيها وجهيتها .
- وأنت مباهيا

تدق دونيا روزا عيونها الصغيرة القارية في وجه يبي النادل المعجوز الذي جاء منذ أربعين أو خمسة وأربعين عاما من قرية « موندنيبدو » .

ظهرت عيون دونيا روزا الصغيرة - من خلف الزجاج السميك - مثل العيون اللامبالية لطائر عنت - فم تملق ؟ فم تملق ؟ أهله ! إنك لم تختلف عن يوم وصولك إلى مدريد . أليس عندكم رب يخلع عنكم ثياب البلاءه ! ...

ترج دونيا روزا كرشها وتعود من جديد إلى الحديث إليه لكن باحترام :

- هيا ! هيا ! كل يؤدي واجبه . علينا . ألا نفقد زاوية النظر ..

رفعت دونيا روزا رأسها وتنفست بعمق . اهتزت شعيرات شاربيها في لحظة تمدد . لحظة غلظبة ، وقوية مثل لحظة قرى الاستشعار لفرقم لوز عاشق وتياه .

تطفو في الهواء كتفل يضي منفرزا في القلوب . القلوب لا تألم ، ففى قدرتها التحمل ، ساعة وراء ساعة ، على امتداد حياة كاملة ، ودون أن ينتبه أحد منا قط بشكل والفر اليقين لما يجري . »

وتعود دونيا روزا للظهور عند الحديث عن يبي النادل :

« يبي النادل يعود إلى ركنه دون أن ينطق كلمة واحدة (بعد أن تلقى السباب من روزا) وعند وصوله إلى منطقة نفوذ يعتمد يديه على صفحة إحدى الموائد ...

- بالنسبة لهذه الشمطاء الساحرة الشريرة ... كل ما يجمعها أن يحفر لها نهر من القود . خنزيرة شمطاء .

الضئيل الحجم النحيف . إن السمنة في الرواية ليست بالبساطة التي قد يراها القارئ لأول وهلة : إنها رمز لتضخم الديكتاتور فردا وتضخم ثروات معاوينه الذين لابد أن يكونوا لصوصا وجبلة وبلا رحمة في الوقت نفسه . إنها رمز للنظام ومقهاها رمز للوطن كله . إن موائد مقهاها من الرخام المرسوق من شواهد القبور . فالجالس في مقهاها (في الوطن) على مائدة هو على حافة قبر انتزع من المقابر ونقل هدية لكل مواطن . إن استلاب الحرية عيش على حافة القبر . ولهذا ليس صدفة أن تكون خاتمة الرواية في مقبرة . إن ضخامة دونيا روزا هي ضخامة ملكة النحل التي تثير الرعب وتحكم العالم بهشاشها شأن الملكة ليست إلا شغالة شاه الحظ أن تتغذى بالغذاء الملكي ، فتنتقل إلى الملك ، ولهذا فالغرام الوحيد لدونيا روزا كان مع ماركيز ؛ مات من السل ؛ فلم تتل ما تريد ولم يمل الماركيز منها ما كان يصبو إليه : الغذاء الساخن : الحياة ! إن دونيا روزا تقمصت الماركيز وصارت الملكة المقززة هذه المرأة كانت البطل المقابل لها هي صورة البطل : الحيط الذي أعطى وحدات الرواية المتناثرة امتزاجا ووحدة ؟

- ٤ -

أول ظهور للبطل يتم بعد بضع صفحات من افتتاح الرواية ، حيث تنتقل كاميرا الفقرات إليه هكذا :

« أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يلدى - ويسك بجبهته الشاحبة بيده . نظرت حزينه فيها انشغال وذهل . يتكلم مع الجرسون ، يحاول أن يتسهم أحل ابتسامة . يبدو كأنه طفل مهجور من أهله يطلب كوب ماء من أحد المنازل في الطريق . الجرسون يحدث إيمادات بالراس ويتأذى على كبير الجرسونات . لوس كبير الجرسونات يقترب من الملكة .

- يا أنسة ! ببى يقول إن ذلك السيد لا يريد أن يندفع .

- حاول أن تستخرج منه النقود كيف كان . هذا شأنك . وإن لم يحدث ، قل لهم يخلصوه من جيوبه الفارغة ، ودعه يتصرف بسلام ، فليس في وسعنا أبعد من هذا (الملكة تثبت عدساتها وتنتظر) .

إننا طوال الوقت مع دونيا روزا في لحظتها الراهنة وفجأة يبدأ سقوطنا في ثقب الزمن لنرى شيئا من ماضيها :

« ترتدى ثياب الحداد - تقريبا - منذ طفولتها ، ولا أحد يعرف السبب . حدث ذلك منذ سنوات طويلة . وقدرة ومعياة بالجواهر التي تساوي ثروة تسمن دونيا روزا كل الأعوام . وتسمن شيئا قشيا - تقريبا - في عجلة تقريبا كما تبعها الغرف بالأشياء .

المرأة عريضة الثراء . إن البناية التي بها المقهى ملكها . وفي شوارع أبوداكا وتشوداكا ومعسكر الحب وفوين كورال توجد دسنتات من السكان يرتعدون مثل صبيان المدارس في كل أول شهر .

تعودت على القول :

- عندما تقي الواحدة منا في الناس . فإنهم يستغلون الموقف - إنهم نعمون - مجرد نعمين . لو لم يكن هناك قضية شرفها لما عرفت ماذا كان سيجري لي .

دونيا روزا لما أنكارها الخاصة عن الشرف

- الحسابات الواضحة - يا ببى - هي الحسابات الواضحة . إنها مسألة في غاية الجدية .

لم تسمح أحدا أبدا في ريال واحد

دونيا روزا مساهمة في أحد البنوك حيث تشد أذن مجلس إدارته . ويقولون في الحى إنها نجحى صناديق من الذهب الخالص في مكان أمين لم يعثروا عليه حتى خلال الحرب الأهلية » .

دونيا روزا التي لا يجد الكاتب ثقب الزمن عندها عميقا بعكس كل الشخصيات الأخرى . إن ماضيها غامض شأن كل الأثرياء والفاشيين ، يطفون على السطح فجأة ويسيطرون على كل شيء ومن هنا تفهم تماطفها مع هنر والألمان إلى حد العشق :

« دونيا روزا تهتم كثيرا بمصير السلاح الألماني . تقرأ بكل انتباه يوما بعد يوم التقارير الصادرة عن المعسكر العام للفوهرر وتقيم علاقات بين مصير الفوهرر ومصير مقهاها عبر توجسات غامضة لا تملك الجرأة على محاولة رؤيتها بوضوح » .

إن رمز دونيا روزا ينبجى بالعبارة الأخيرة - إنها رمز للنزاية أو الفاشية أو الديكتاتورية ، وهو رمز فيه غرابة أن تصير امرأة بهذه الضخامة المطردة بديلا مباشرا عن فرانكو الكائن القزم

بالغة الثراء/البخل	بالغ الفقر/الكرم
متخمة دائيا/قبيحة	جائع دائيا/وسيم
لها كثير من العقارات/الأموال	لا مأوى له سوى سرير في غرفة ملاس ساعات معددة في اليوم/خالي الوفاض
كريمة حاقلة	محبوب متمسح
قاسية/ديكتاتورية النزعة	ديمقراطية النزعة/حنون
شديدة التدين/تؤيد دول المحور	معتدل التدين/ضد دول المحور
ملكية حاليًا وحاكم/مخيفة	خائف محكوم/جمهوري سابقا

* *

إن الشيء الوحيد الذي يجمع بينهما الدور الجمالي في العمل ، فكلاهما يمثل خطأ يربط الشخصيات ببعضها . دونيا روزا توحد بين شخص (زيان) المهني والبطل (مازين ماركو) يوحد بين الشخص خراج المهني ويربطهم بالشخص داتسل المهني . إن له سلسلة عجيبة من العلاقات ، ثم من يعرفهم في سلسلة أخرى من العلاقات . وترتبط السلاسل ببعضها في دائرة متغلقة حزينة تدور بلا إنتاج ، وتكشف عن الخصيصة الثانية للحساب الدقيق لفقرات الثروة . إنها فقرات دائرية في سلاسل ما دامت كل فقرة تبدأ بالحديث عن شخصية من الشخص . إن أسماه الشخص تمثل قيمة تبارك كل فقرة وتنتز عاصفة من البخور السحري الذي يعين كل أجواء الرواية .

- ٥ -

دورية الشخصيات وفقرات الثروة التي لا تتوقف إلا بنهاية الرواية ، ثم دورية ظهور الراوي واختطوه برسائل مختلفة ففي أول النص السابق (في البند - ٤ - من هذه الدراسة) يتحدث النص هكذا : « أحد الرجال يضع مرفقه على المائدة - وأنتم خير من يلوي - ... » وفي نصوص متعلقة سابقة نص بظهوره حتى أحيانا غاضبا مثل وصفه للأثرياء البخلاء أمثال

- أيم ؟
- ذاك الذي هناك على عينيه نظارات حديدية الإطار
- عجباً ! أي كائن . نعم هذا فيه سماحة ! وهذا الوجه ؟ اسمع : وعلى أي قانون سماوي يرور علم دفعه ؟
- يقول إنه جاء بدون نقود في جيبيه .
- هذا ما كان ينقصنا . إن الفائض الوحيد في هذا البلد هم الصعاليك .
رئيس المرسونات يتكلم دون أن ينظر إلى عيني روزا :
- يقول إنه سيأتي ليدفع عندما يحصل على نقود . عند خروج الكلمات من حنجرة روزا تتوالى في دفعات مثل ضربات النبض :
- هذا ما يقولونه جميعا ... اسمع قل ليبيي أن يكون جاف اللهجة .

يقتررب بيبي من الزبون ، بينما ينفض هذا بيده . شاب منفوش الشعر . صاحب . مريض . يغطي نفسه بجاكت متواضع وينطلقون مهلهل . إنه متوج بقبة رمادية قائمة محيط بحافتها شريط مله بالزيت ، ويعمل تحت إسطه كتابا داخل ورقة جريدة .
- أترك لك الكتاب إن أحببت .
- لا هيا إلى الشارع ولا توجع رأسي .

يتجه الشاب نحو الباب ويبي من ورائه . الاثنان يندلفان إلى الخارج . الدنيا برد والناس مضمون متسرعين . الباعة يتنادون على صفح المساء . « ترام » يهبط إلى شارع فوين كرال حزينا مأساويا نافضا الاكتئاب

الشاب ليس واحدا من الكثرة . ليس رجلا عامياً . ليس رجلا من الغواص . ليس كائنا شائعا سالوا . فله وشم في ذواحه الأيسر . وعليه آثار جرح في ملتقى الرقبة مع الجلدع . أنهى دراسته ويترجم عن الفرنسية . تابع الحركة الثقافية والأدبية في جيتتها وذهابها . . . وكان يؤلف أشعاراً طليعية !

إن البطل يضاد البطل المقابل في كل شيء .

البطل	البطل المقابل
أنثى/غير وجودية	ذكر/وجود
سمنية/قوية زيت	نحيف/ملازمة مزينة
جهولة/صاحبة عمل	مقف/بلا عمل

رسمتها الطفلة - التي قضت طول النهار تلعب « الحجلة » برجل عرجاء ، والتعجب المستندية في كمال تقريبا التي حفرها طفل صرف ساعاته الميتة في جشع يلعب البلى »

وتأتى الفقرة التالية :

« مارتين ماركو ييم على وجهه في المدينة دون رغبة في الانخراط إلى السرير . لا يجملن معه ولا حتى فلس يفسى له حياته . ويفضل الانتظار حتى ينتهى المترو ، وحتى تخمى آخر العربات الصفراء والمریضة لتترام الليل . تبدو المدينة أكثر خضوعا للملكية والملكية كل الرجال من أمثاله ، الذين يشون دون هدف عمد ، بأيديهم في جيوب خاوية . . برأس خاوية ، بهيوى خاوية . وفى القلب - دون أن يملك أحد له تفسيراً - خواء عميق لا يمس . . . يجب مارتين الزهات الموحشة الطويلة في شوارع المدينة المریضة ، الشوارع نفسها التي بالنهار - وعشل المعجزة - تمثل بأصوات الباعة ، أصحاب المحوى الشارد . تمثل بقطايق غناء الحادامات المتتهكتات »

إن الدورات بطيئة وقاسية وتنتهى دورة تقريبا بقرب انتهاء الليل :

« الليل يخلق أبوابه على الحد الرهيف للواحدة والنصف أو الثانية لما قبل الفجر ، فوق القلب العجيب للمدينة . آلاف من الرجال ينامون محضنين تساهم دون التفكير في اليوم الصعب القاسى الذى ربما يتظهرهم متوترا مثل قط جبل غاضب خلال ساعات قليلة . . مئات ومئات من خريجي الجامعة يسقطون في الإدمان الدقيق والحميم للوحشة والوحدة . عشرات بعد عشرات من الفتيات يتظنن - ماذا يتظنن : يا لى ؟ لماذا خلقتن هكذا غدودعت كل هذا الخداع - برؤوس مفعمة بالأحلام الذهبية . »

ثم يأتى الصباح لتبدأ دورة جديدة معدنية :

« . . الصباح يرتفع شيئا فشيئا زاحفا مثل دودة في قلب رجال المدينة ونسائهن . »

ورزا يصرخ : « لا حياة لديهم ! كلاب . . إلخ » ، أقول هذه الدورية تقابلها دورية الوجود والأحداث وكل شيء في خلية النحل « الرواية » تماما مثل خلية النحل « الحقيقية » . وهذا كله يولد آلية معدنية مفعزة مثل الكابوس من أول الرواية حتى آخرها . ولضيق المجال نضرب مثلا من الصفحات الأولى لطفلين يلعبان بالمقهى ، يكشف عن هذه الدورية الآلية التي تبدو وكأنها بلا نهاية :

طفلان - ما بين أربع وخمس سنوات - يلعبان في سأم وبدون حماس لعبة القطار بين الموائد - وعندما يتجهان نحو حمق الملهى يعمل أحدهما مأكبة والثالث عربة . وفى العودة نحو الباب يتبادلان الأماكن . لا أحد يعيرهما انتباهها . ولكنهما يستمران في لا مبالتهما . سائران جيئة وذهابا بجديئة هائلة . إنها طفلان منضبطان . وبالتالي يسأمان مثل التينها لأبهما فكرا في أن يتسليا . وحتى يتسليا فكرا - ولكن ما يكون - في أن يلعبا لعبة القطار طوال المساء ، وإذا لم تحدث التسلية : فأتى ذنب يقع عليهما ؟ إنها يبدلان كل ما في وسعها . »

إن الطفلين في دورية لعبتها العيشة يمثلان فعل كل فرد في مجتمع مقهور . السأم الذى يدفع الدائرة إلى الاستمرار في الدوران مثل طاحونة تعج ولا طعن .

وحق الأمان لها استعمال دورى :

« خرائب ساحة مصارعة الثيران ملجأ غير مريح لأزواج المحيين الفقراء المغممين بالقناعة مثل عشاق العهد القديم الشرسين الشرفاء غابة الشرف . . . الخرابية المتسعة الصباحية . خرابية الأطفال الصاحيين المرعدين الذين يسرون على أرض نظيفة طوال النهار ، تكون منذ منتصف الليل ، ساعة إقفال بوابات البناتيات جنة بها بعض الاتساع . . خرابية الحرمين والحرمات الذين بعد تناول الطعام يأتون للتغلى بالشمس مثل السلاحف تكون - منذ الساعة التي ينام فيها الأطفال وذوو الخمسين من المتزوجين ويبدأون في الحلم - جنة حيث . . كل العالم يصرف إلى أين هو ذاهب وحيث يتحاربون في نيل ، تقريبا في صلابة فوق الأرض الطرية التي فيها لا تزال باقية - وحتى الآن - الخطوط التي

مستديرة ، فأحدث موجة دائرية أخذت تسع وترسم معها دوائر جديدة ، لكنها حركة مصحوبة بخطوط تقاطع لمحيط كل الدوائر وتنمو الخطوط مع غو الدوائر . وترتكنا السياق ونحن نتنظر مزيداً من الدوائر بعد آخر جملة في الرواية ، والمركز هنا أسماء الشخصيات وأنصاف الأقطار وقائع حياتها والدوائر الجديدة هي ظهور هذه الشخصيات بعد اختفائها مع وقائع مستجلة .

٣ - المعصر الثالث : نغمة السخرية التي تسود العمل من أوله إلى آخره . وهي سخرية تقوم على حقائق الواقع المتناقضة داخلياً . إن الأملنة تتدافع أمامي في الرواية ، لكنني سأختار مثالا بالغ العمق وإن كان ليس صارخ السخرية مثل كل الأملنة الأخرى :

« دونيا روزا تكرر أكثر من اللازم ، تذهب إلى صلاة الساعة السابعة كل الأيام .

دونيا روزا تنام خلال الصلاة مغطاة بقميص من الصوف الرقيق ، اخترعته لنفسها بنفسها .

دونيا روزا خلال عودتها من الكنيسة تشتري بعض أصابع البافلاوة ، وتضع نفسها في مقهاها - ذلك المقهى الذي يشبه في تلك اللحظة مقبرة خالية من الزوار بكراسيهما وقد توجهت أرجلها إلى أعلى في وضعها المقلوب فوق الموائد - وتعد لنفسها كأساً من الأوخين وتشرع في الإفطار .

دونيا روزا - أثناء إفطارها تفكر في ذلك الزمان غير المستقر عليهم الأمان ، في الحرب التي - لا قدر الله - تسير نحو هزيمة الألمان . في موظفي القهوة وجرسوناتها ، بل حتى في ماسح الأحذية وياثع السجائر ، وفي العازفين ، كلهم ؛ كل يوم لهم مطالب جديدة وإدعاءات .

دونيا روزا بين كل رشفة ورشفة من الأوخين تحدث نفسها بصوت منخفض كلاماً يكاد يتخلو من النغمة والرنين ، ويوشك أن يفقد المعنى ، كلاماً يخرج دون ضابط :

الصباح . ذاك الصباح ، المكرور على مدى الأبد ، يذهب قليلاً . ومع ذلك عند تغييره لوجه المدينة ذلك المدفن ، تلك الجائزة المعلقة على رأس عمود معلق مدھون بالصابون . تلك الخلية . خالية النحل . فليأخذنا الله نحن المعترفين . »

(إشارة إلى الاعتراف المسيحي بالذنب ثم العودة لاقراره ! . وهو يغمز هنا إلى موجة من التطرف الديني والعنصري صاحبته نشأة الديكتاتوريات في أوروبا ما بين الحربين)

كما نرى : لغة شعرية رثائية لموت الإنسان تحت دوران رحي واقع بالنسبة لخلية نحل صارت مدھناً . إن هذه اللوحة اكتسبت قيمة من توفر ثلاثة عناصر :

١ - المعصر الأول : هو أن الرواية بها حكاية إطار (مثل حكاية شهر زاد في ألف ليلة وليلة) وهي مقهى روزا وزينون مارتين ماركو . ونخرج من فقرة إلى أخرى خروجتنا من حكاية إلى أخرى ، ولكن كل الحكايات تصب في رسم صورة الواقع تحت سطوة القهر والخوف والجوع مقابل السطوة والعنف والسمنة . وحكايات النص أكثر تعقيداً من نظام (ألف ليلة وليلة) في القص ، فالحكايات هنا متقاطعة . كل شخصية لها حكاية ، والحكاية تتحرك ظهوراً واختفاءً وتقاطعاً مع الحكايات الأخرى حتى نهاية الرواية دون توقف ودون انتهاء . إن الحكايات تظل مفتوحة ، حتى الحكايات الإطار نفسها رغم انتهاء الرواية . والراوى هنا ليس شهر زاد أو شهريار أعني ليس دونيا روزا أو مارتين ، ولكنه المؤلف الذي يظهر ظهوراً هيباً - وليس أخلاقياً - فنحس طوال الوقت أنه صديق يخاطب أصدقاء حول أصدقاء آخرين . وهو يخاطبنا نحن القراء كما يملن بصراحة في أكثر من موضع فصار الراوى روح الرواية بل إنه حل نفسه - وحملنا معه - هموم كل الشخص .

٢ - المعصر الثاني : شاعرية اللغة وتدفعها في ثورته ظاهرها التلقائية وتزجية الوقت ، وعصمتها أنها لغة عسوية الحركة والنمو . إن سياق الرواية يسير من نقطة المركز في دائرة ويتنشر في أنصاف أقطار . لقد ألقى الكاتب حجراً في وسط بركة

— لكن من يامر هنا ؟ إنه أنا ؟ وكم يتفلكم ذلك ! إذا أحببت استطعت إعداد كأس آخر ، ولست ملزمة أن أقدم حساباً لأحد ، وإذا جاعني المزاج ، ألقى الزجاج بعنف تجاه المرأة فتحطمها . لا أفعل ذلك ، لأنني فقط ليس لي مزاج أن أفعله وإذا شئت أغلق هذا الباب إلى الأبد ، ولن يذوق القهوة هنا أحد . كل هذا ملكي ، نتيجة عرقى . وقد كلفني غالياً النبوض به .

دوني روزا في الصباح الباكر — تحس أن المقهى أكثر ملكية لها من أى وقت آخر .

— المقهى مثل القط ، فقط أكبر من القط قليلاً ، إذا شئت ألقيت إليه بقطعة سيج ، وإذا شئت قتلته بضربات العصا .

إن هذا المثل تصدق عليه العناصر الثلاثة المذكورة ، وإن قلتُ شاعرية لغته هن نماذج سابقة مقناها وهو يعنى رمزية دوني روزا .

— ٦ —

قبل أن نغلق هذه السطور القليلة حول هذا العمل الروائي المهم — يجب الإشارة إلى بعض النقاط المهمة التي تحتاج إلى عدد من المقالات المستقلة ، ولا يمكن قول كل شيء جملة في مقال واحد .

إن العمق الإنساني المضيء للرواية يس شفاف قلب القارئ . إن تصوير الكاتب لمعاناة البشر تحت نير الظلم والقهر يفوق أحد في الاقتدار . وهذه المعاناة لم يصورها الكاتب في مبالغة أو حتى في تعاطف مع يعانون ، ولكنه صورها كما هي فحسب ، وفضله يأتي في اختيار اللحظات التي تتركز فيها المأساة وتضيق . ولا نستطيع القول إن هذا التصوير واقعي يمكن أن نشهده في الحياة ، لأن المعاناة ترك خلافاً نفسياً وفيزيقياً ووظيفياً في نفوس وأجسام البشر . وهو يقدم معاناتهم بمعونتهم المختلة وخلاص رؤيتهم الحزينة وطموحاتهم المحدودة العارضة . هذا ما أسميه العمق الإنساني . وقد أوصل ذلك الكاتب إلى مجموعة من الأوصاف للشخصيات مولدة لتشبيهات

بليعة مليئة بالشاعرية من مثل « الفتاة الحلوة مثل زهرة تستسلم للفتح دون أدنى صرخة » . إنه يضيف للمشهد به دائماً صفة تخرجه عن طبيعته ، فيصبح المشهد به من اختراع الكاتب الشاعري النثر « الثروة الشعرية » . فالزهرة تنفتح دون أن تستسلم لذلك وبدون أن تصرخ بل هي غير قادرة على الاستسلام أو الصرخ . ومن هنا تأتي قيمة التشبيه جمالاً فيترك أثراً لا يمحي في النفس كما أنه يحمل شحنات نفسية هائلة للمشهد فالفتاة عند الفتح تعترها تغيرات مذهلة لها شخصياً تدفعها بالفعل للبكاء والصراخ ، ومع ذلك فهي تغيرات جميلة تتوتر فيها أوراق الزهرة وترتفع في شموخ ، وبهذا يصور الكاتب الأحاسيس ويتشكل في عمله العمق الإنساني المذكور . المسألة أعمق من ذلك وأكثر تعقيداً ولكنني فقط ألمح إليها . إن الزهرة حدث لها ما حدث لخلية النحل ذات النحل الضال

ويدخل فيها سبق الأمل يطرح في الجزء الأخير من الرواية الذي أسماه « خاتمة » وتحدث الخاتمة بعد الس ٢٤ « ساعة التي دارت خلالها الرواية بثلاثة أو أربعة أيام . حيث نذكر أن الأحداث تدور في ذروة الشتاء حيث حلت أعياد الميلاد (العشرة أيام الأخيرة من ديسمبر) . يزور مارتين ماركوم في مقبرتها ، في رحلة طويلة على قلميه مليئة بالذكريات والهذيان والسعادة حيناً أنعشه هواء الريف النقي — ويفكر في المستقبل بشكل وردى بل هو يعدد الوظائف الممكنة ويرفض هذه الوظيفة ويقبل تلك وبينما هو عائد من المقبرة تكون كل عائلته من الأقربين والأصدقاء قد أقاموا فيها بينهم شبكة عجيبة من الالتقاء والاتفاق على إخفاء مارتين ماركوم عن أعين الشرطة بعد أن قرأوا في الجريدة — الجريدة نفسها التي يحملها مارتين دون أن يقرأ الاستعدادات القضائية — خبريته القبض على مارتين الذي عرفناه في الرواية طبيباً مسكيناً بريئاً لا يعلم بشيء سوى يقدّر من الطعام واحترام النفس . إن أكثر الناس تبادلًا للعداء مع مارتين « زوج اخته » يحمل من حماية مارتين همه الأكبر . بل إن صاحب المخبر والذي يعمل عنده زوج اخت مارتين يبدى استعداده لإخفائه عنده والتوسط . إن الكاتب يبشر بأهمية خلية النحل وإمكانية صنع التاريخ بمقاومة الديكتاتورية ، وتجميع مختلف القوى نحو هدف واحد مشترك . ولهذا لم يعط هذا الجزء من الرواية شأن كل الروايات المنقسمة إلى فصول

عرض مجوهرات أو صالون حلقة في فندق كبير . الأحواض ، أحواض الغسيل تبدو وكأنها أحواض العالم الآخر ! أحواض الجنة . صنادير تبرق . وخرفها الصقيل يخفق . ومراثيها الصافية تنطق . من بينها أحواض بيضاء ، أحواض خضراء ، وردية ، ونفسجية وسوداء . أحواض من كل الألوان . وهناك أحواض بانوي تضيء . جمالا مثل أساور اللؤلؤ والياقوت . إنه أمر شائع أيضا ! تصب الماء فيها أجهزة أشبه بمجلة قيادة السيارة . وقصارى تواليت ذات غطائين . وصهاريج منتفخة رشيفة حتى يمكن الاتكاء عليها بالرفق . ويمكن حتى وضع عدل من الكتب المختارة بدقة فوقها ، على أن تكون مجلدة تجليدا جميلا . هولدين ، فاليري ، كيتس ؛ في الحالات التي يتطلب (الخلق) بعض الصحبة : رويين داريو ، مالايري وأهم من الجميع مالايري من أجل تحللات البطن . أية مسافة !

مارتين ماركو يتسم كما لو كان يعتزل لنفسه عما يدر لغيره ويرحل عن الفترينات .

- ب -

« تمضي الناس مسرعة ملفوفة في معاطفها ، مولية الأدبار من البرد . مارتن ماركو الرجل الذي لم يدفع ثمن القهوة التي شربها ، وينظر إلى المدينة كطفل مريض ومضطهد ، واضعا يده في جيب بنطلونه . أضواء المبدان تلمع في بريق لامع ؛ عدوان تقريبا . »

- ج -

« لم يمض وقت طويل ، إلا وقد عاد النور . احترت أولا أسلاك المصابيح خلال ثوان ، حتى أشبهت الشعيرات الدموية ثم يتلجج ويمض مشرق على حين فجأة فيغمر المطبخ (حيث كان مارتين في مطبخ بيت أخته تقدم له الطعام لتسد جوعته) . النور أكثر يابضا وقوة . أمر لم يسبق له الحدوث قط حتى إن الأشياء والفنانين والأطباق - التي كانت فوق أرفف المطبخ - أمكن رؤيتها في تحديد شديد كما لو كانت تحت ميكرومكسوب ؛ كما لو كانوا انفضوا نوا من صنعها .

- كل شيء يبدو جميلا يا فيلر .

- ونظيفا .

- هذا ما أظنه »

اسم الفصل لكنه سماه الخاتمة . إن مارتين يعود من المقبرة « الحاضر الذي سيصير ماضيا » مليئا بالأمل ، وكل الأشخاص الضائعين وجدوا لهم طريقا معرضا لكل الأخطار ، ولكنهم شعروا بسكونه بكل مخالفة لنواميس عادة النحل ، والطريق واضح الهدف : الوقوف ضد ظلم إنسان يرى ؛ امتلاك حرية الفعل دون خوف . إن التحرر من الخوف هو أول خطوة في طريق الحرية وآخر لحظة (خاتمة) خلية النحل ، وبداية وطن يسكنه الإنسان وليس بيتا تسكنه كائنات لها حرية النحل عندما يفقد غريزة الاتجاه .

أخيرا ، إن نشر هذه الرواية في أمريكا الجنوبية - وهذا أمر لا أشك فيه لكن لسنا في مجال المقارنة - جعلها أمثلا لبرز روايات تلك القارة . وقد أدهشني عند ترجمة هذه الرواية - التي اعتمدت عليها في هذا البحث - التشابه الذي لا يخفى على غير الخبير بين أسلوب (مائة عام من العزلة) و (خلية النحل) . فقط ماركيز ذهب بعيدا في سحره وجعلها أكثر خشونة ، كما أنه راح بعيدا في عمق روايته الإنسان وجعلها أكثر صوفية . وما عدا ذلك فلنكل خصيصا أسلوبية عنده جدر عند ثيلا : وكلا العاملين صرخة في وجه الفاشية مها غيرت من مساحيق وجهها . ثيلا في مواجهة فاشيات أوروبا ما بين الحربين وماركيز في مواجهة الاستعمار وفوضى الفساد والقهر عند الأنظمة العسكرية وشبه العسكرية في أمريكا الجنوبية على مدى قرن من الزمان .

- ٧ -

حتى تكتمل الصورة في ذهن القارئ من الضرورى عرض بعض نماذج نصية من الرواية تمثل ما طرحنا من أفكار :

١ - فكرة رؤية العالم بعيون شخص من عالم الرواية ؛ وما تحمل من عمق إنساني ؛ علاقة مارتين ماركو بالنور التابعة من معاناته المستمرة للجوع والتشرد والخوف .

- ٨ -

« مارتين ماركو يتوقف عند فترينات عمل أدوات صحية في شارع ساجستا ، المحل يشتمل بالأضواء كما لو كان صالة

يصل مبكرا من جمهور وجبة العصر . في مقهى جيد التنظيم مثل جمهورية أفلاطون تقوم هدنة لمدة ربع ساعة حتى لا يتقاطع في التقاء من يأتي مع من ينصرف ، ولا حتى عند الباب الدوارة .

* *

في كل دائرة نقطة مركز ساكنة . في النص (١) : نقطة المركز هي « المعجزة » ، وفي النص (ب) دون ليوناردو « نفسه » الذي لا يحركه شيء . وفي النص (جـ) المقهى . والمحيط في النصوص الثلاثة على الترتيب : الصبي ، الليمبيا (ماسح الأحذية) ، الجمهور . المحيط في حركة حول المركز الذي يتسلط عليه بأنصاف أقطار هي حركة الزمان .

٣- فكرة ثقب الزمان :

أ-

يقدم لنا الصورة الراحنة لامرأة باسقة ترتزق من علاقاتها بالرجال ومع ذلك فقد بقي لها قدر من التهذيب وعزة النفس رغم أنها تجدد من الطعام فقط ما لا يجعلها تموت أو تذهب من المستشفى (تلك هي الأنسة البيرة) يحضر في اللحظة خراجا منها إلى عمقها الماضي عائدا إليها تبدأ اللحظة بحوار بين دونيا روزا صاحبة المقهى وبين البيرة تسألها : هل رأيت ذلك الشاب (مارتين) الذي لم يدفع حسابه :

« تتأخر الأنسة البيرة بعض المنيهات قبل أن تحجب :

- ياله من مسكين ! على الأرجح أنه لم يأكل طوال اليوم ، يادونيا روزا .

- أنت الأخرى تعزفين على وتر الرومانسية ... ما هذا ؟ أقسم لك إنه لا يعرف أحد في رقة القلب ، لكن مع هؤلاء المبتزين . البيرة لا تعرف كيف تحجب . المسكينة ، التي بها إلى الحياة حتى لا تموت من الجوع ، على الأقل ، بأسرع من اللازم . في حياتها لم تعرف أداء أي عمل . فوق ذلك ليست جميلة أوقات شكل حسن . في بيتها عندما كانت طفلة لم تر إلا الاحتقار والمصائب . البيرة من يرقس ، وهي ابنة لمخلوق شلدن الحنجر (سمى - عندما كان حيا - فيدل ارنانديس) وهو

ينزه بصره في المطبخ كما لو كان لم يره من قبل . ثم ينهض ويلتقط قبعته ...

- طيب فاقبلوا أنا ماشى وشكرا لك .

- إلى اللقاء يا بني .. ولم الشكر ؟ كنت أود بعمق أن أعطيك شيئا أكثر .. هذه البيضة كنت أحفظها لي . لقد وصف لي الطبيب أكل بيضتين يوميا .

- وهل هذا كلام

- دهك من ذلك فانت في حاجة ملححة إليها مثل تماما !

.....

فكرة الدورية (في حياة الشخص) :

أ-

« ليس للصبي وجه البشر . له وجه حيوان منزلي ، وجه دابة قدرة عدوانية في حظيرة . وإنما لقليلة أحواله ، حتى تنطبع في ذلك الزمان على وجهه - بفضل الألم - طعنات الغيظ أو الاستسلام . على وجهه كانت تظهر انطباعات جميلة وساذجة . انطباعات غريبة لعدم فهم شيء مما يجري . كل ما يحدث في حياة العجوز معجزة . فقد ولد بمعجزة ويأكل بمعجزة . ولديه قوى للبناء بمحض المعجزة . بعد الأيام تحيء اللبالي ، وبعد اللبالي تحيء الأيام . وفي العام أربعة فصول : ربيع وصيف وخريف وشتاء . وتوجد حقائق يتم الإحساس بها داخل الجسم كالإحساس بالجوع والرغبة في التبول » .

ب-

« الليمبيا في كل مرة يعطى بريفا لحذاء دون ليوناردو يتذكر الستة آلاف دورو الخاصة به . وفي الأعماق يشعر بالفخر لأنه أنقذ دون ليوناردو من أزيماته ، ودون ليوناردو لا يبدو عليه من الخارج أن شيئا يحركه . تقريبا لا شيء » .

ج-

« في مقهى دونيا روزا - كما في كل مقهى جمهور ساعة تناول القهوة ليس نفس جمهور تناول وجبة العصر .. وإذا حدث لأحد « أفراد جمهور ساعة القهوة » أن انتظر قليلا وتأخر في الانصراف ، فإن الواقفين من جمهور وجبة العصر ينظر إليه بازدراء شديد ... تماما مثلما ينظر جمهور ساعة القهوة إلى من

أعدم والد البيرا وسنة الإعدام . إنها تقنية شديدة الحرفية في تحقيق هدفين :

١ - الراوى يفترض أن القارىء من قرية «فيالون» نفسها، وأنه كذلك من هناك ، فهو يذكره بأسماء يعرفها . والقارىء لا يملك إلا أن يحمل هذه الهوية فيحس بجلوس الراوى إليه ، ويانتمائها للقرية نفسها والمعرفة بالبيرا .

٢ - أن من يعرف ذلك جيدا هو البيرا ، فيتحول سرد الراوى الثرثار (جاليا) إلى مونولوج داخلي . ومن هنا تأتى براعته في الدخول إلى ثقوب الزمن . إن دونيا روزا تتجاهل موقف البيرا الجائعة دائما ، وتسألها عن رأيها فيمن لا يدفع الحساب . فتجيب من بطنها « لم يأكل طوال اليوم » . إنها تتحدث عن نفسها ، فتذكر : لماذا هي لم تأكل طوال اليوم . وطوال كل يوم . فتدخل إلى ماضيها التميم وتذكر قصتها . ويحمل عليها الراوى في التذكر . فتختلط الأوراق لكن في أستاذية .

الذى قتل أودوسيا زوجته بسندان إسكافى ، وحكم عليه بالإعدام وقد قام بإعدامه جريجوريو مايورال عام ١٩٠٩ . وقد كان يردد دائما أنه لو قتلها بحساء غلوط بالكبريتات لما علم أحد بالجرمة .

البيريتا ، وقد أصبحت يتيمة بين الحليفة عشرة والثانية عشرة من عمرها حملوها إلى قرية « فيالون » للعيش مع جدة لها ، كانت مشرفة على صندوق الصلقات (من أجل توفير الخبز للفقراء) واللى يحمل اسم القديس انتوينو ، في الأبريشيه . العجوز المسكينة كانت تحيا حياة سيئة »

ويستمر في القصة هكذا حتى يحمل البيرا عبر رحلة طويلة مثيرة بالنسة إلى مقعدها في مقهى دونيا روزا ، إن كل دخول في الذاكرة حدوتة داخل « الحدوتة الإطار » . وكل حدوتة عبارة عن سقوط في أحد ثقوب الزمن داخل الـ (٢٤ ساعة) .

ونلاحظ أملوب الثثرة والقصص . إنه يحكى تفصيلات تبدو عديمة لندمة مثل اسم والدى البيرا وجدتها واسم الجنى الذى

الذاكرة - الصوت الحزين

في (مدن غير مرئية)

دائرة كيركجاردية مغلقة ؟

عادة نبيل

« تسقط فوقى جاذبية أبهى الطفولية ، وتفرق رجولى
في فيضان الذاكرة ، إننى أبكى ، كطفل ، حيناً إلى الماضي .
د. هـ. لورانس
«أغمس كل ما جربت في معمودية النسيان داخل التذكر الأبدى»
سورين كيركجارد

(المدن والأموات)

هنا ، من عل ، لا يمكن رؤية شيء « من أرجيا » .
البعض يقول : إنها هناك في الأسفل . ولا يسمن إلا أن
تصدقهم . المكان مهجور . وفي الليل إذا ما وضعت أذنك على
الأرض . . . يمكنك أحياناً أن تسمع باباً يصفق .

(مدن نحيفة)

« إذا شئت تصديقي فهذا حسن . الآن سوف أخبرك مم
شيدت « أوكتايا » . مدينة بيت العنكبوت .

هناك جرف بين جبلين شديدي الانحدار : المدينة فوق
الفراخ . مربوطة إلى القموتين بالحبال والقيود والطرق
الضيقة العرجة . وأنت تمشى على الأربطة الخشبية الصغيرة

« إن ما يجعل « أرجيا » مختلفة عن أية مدينة هو أن بها تراباً
بدلاً من الهواء . فالشوارع مغطاة تماماً بالأوساخ ، والطين يملأ
الغرف (من الداخل) حتى السقف ، وفوق كل سلم يوجد
آخر بالسلب (مثل صورة النيجاتيف) وفوق أسطح المنازل
تتدلى أراضي صخرية مثل سموات بها مزن .

ونحن لا نعلم ما إذا كان السكان يتحركون في المدينة
ليوسعوا أنفاق الديدان والشقوق حيث تتلوى الجلود
الرطوبة تدمر أجسام الناس المهزولين . والأفضل للجميع
السكون . . . علم الحركة . . . عموماً . . . (المدينة)
مظلمة .

ولد إيطاليو كالفينو في كويبا عام ١٩٢٣ ، ونشأ وترعرع في سان ريجو بإيطاليا . بدأ بكتابة مجموعات قصص قصيرة مثل (ماركو فاللو) و(حب صعب) و(آدم ذات عصر) ثم رواية (الطريق إلى عش العناكب) (١٩٤٧) على غط الواقعية الجديدة السائدة في إيطاليا في الأربعينيات والخمسينيات ، خاصة في أعمال سابقة أمثال سيزار باغيز وإليو فيتورينو ، وذلك قبل أن يتحول إلى العنصر الحكائي . وفي الوقت الذي بدأ فيه كالفينو العمل في دار نشر اينودي ، وأصل عمله صحفياً وناقداً ومعلقاً سياسياً ، كما قام بجمع وإعادة صياغة العديد من الحكايات الشعبية الإيطالية تحت عنوان Fabie Italiane عام ١٩٥٦ تلاها بثلاثية Our Ancestors (١٩٦٢) ثم أعقبها بـ The Castle of Crossed Destinies (١٩٧٣) حيث فيها يحاول الراوي سرد حكاياته متناسلاً مع بقية الحكايات عبر تمثيل كئالي لعملية الكتابة والقراءة ، ولكن عدم قدرة « الرواة » الآخرين على النطق تدفعهم إلى الاستعانة بورق اللعب « الطاروط » (لقراءة الطالع) والتي يرجع أحدها - باعترا ف المؤلف الحقيقي - إلى القرن الخامس عشر والآخر إلى القرن الثامن عشر ، وذلك في مجموعتين تشمل كل منهما سبعةً وثمانين ورقة ذات قدرة تعبيرية وتصويرية محدودة ومتكررة تعتمد استنهاض حكايات أرسطو وشكسبير وبوكاشيو ، بينما يقوم الراوي عبر جزئي العمل The castle of Crossed Destinies ، The Tavern of Crossed Destinies بدور القارئ والكاتب والمترجم لحكايات بقية المسافرين . ويلعب كالفينو بتصميم الصفحة كثيراً في هذا الكتاب ، حيث يضع بجانب كل صورة حكايتها ، ويقوم القارئ الحقيقي (نحن) بدور الأنا الثانية للراوي ، لنستكمل بذلك - من خلال عملية القراءة - فعل الكتابة الذي بدأه المؤلف .

أما في رواية (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) فيتم الانتقال من الشكلا ن إلى الإيديولوجي ، عبر بنيت - mise en - abyme أي استخدام تقنية الرواية داخل الرواية ، مما يخلق أكثر من مستوى يمكن مناقشة النص على أساسه :

أولاً : هناك المستوى « التقليدي » داخل « الرواية » ، وهو مكون من بداية ووسط ونهاية وفق الصيغة الأرسطية ، ومع تطور الأحداث تتطور علاقة البطل (أنت) - إلى

حريصاً على ألا تزج بقدمك في الفراغات المفتوحة أو تلتصق بخيوط قنبية . إلى أسفل على مدى مئات ومئات الأتظم ، لا يوجد شيء . . . يضع سحب تعير . . . ويحكك أن ترى قاع الفجوة . هذا أساس المدينة . شبكة تستخدم معبراً ودعامة . وكل ماعدا هذا يشل إلى أسفل . بدل أن يرتفع . . . سلام من جبال وأسرة شبكية ، بيوت مثل الجوالا ت ، مشاجب وشرفا ت مثل الجنود ، قرب ماء . . . سلال مدلاة من جبال . . . مصعد جبل وثرثراً وأصص تتدلى منها نباتا ت .

معلقة فوق القاع . . . حياة سكان « أوكنافيا » أقل تعرضاً للهلاك من غيرهم في المدن الأخرى . إنهم يعرفون أن الشبكة لن تدوم طويلاً .

(مدن دائمة)

« لولم أكن قد قرأت اسم المدينة مكتوباً بعروف كبيرة بمجرد وصولي إلى « تروء » لاعتقدت أنني أهبط في المطار نفسه الذي أقلت منه طائري . فالضواحي التي قادوني بالسيارة عبرها لم تختلف أبداً عن الأخرى (التي عرفتها) بنفسى . البيوت الخضراء والصفراء . اتبعنا الإشارات نفسها ودرونا حول أحواض الزرع نفسها ، في الميدان نفسه ، أما شوارع وسط المدينة فكانت تعرض سلماً ولقائف وعلامات لم تتغير أبداً . كانت هذه المرة الأولى التي آت فيها إلى « تروء » . لكنني كنت أعرف سلفاً الفندق الذي كنت أقيم فيه . . . كنت قد سمعت وتحدثت الأحاديث نفسها مع مبتاعى ويالعى السلع الثقيلة ، وكنت قد أنهيت الأيام بشكل متطابق بالنظر إلى الكؤوس نفسها ، عند الأسرة المتأرجحة نفسها .

لماذا المجيء إلى « تروء » ؟ سألت نفسى . كنت أرغب في مغادرتها .

« يمكنك أن توأصل رحلتك في أى وقت تشاء » . قالوا لي . . . « لكنك ستصل إلى « تروء » أخرى . . . مطابقة تماماً في كل التفاصيل . فالعالم نظيفه « تروء » واحدة لا تبدأ ولا تنتهى . فقط اسم المطار هو الذى يتغير .

(مدن غير مرفقة)

الجنس اليابانية وغيرها ، في محاكاة للعناوين المتباينة للقصاص المتجورة العشر التي يوضح رواد المكتبة « لك » (وهنا عودة لضمير المخاطب في نهاية النص) أن هذه العناوين تشكل مجتمعة قصة قصيرة ، تنتهي بتساؤل يفتح المجال أمام المزيد من القصص ، عاكساً بهذا لا نهاية التعطش (مثل لودميلا غونزج الفارئة المثال) إلى أدب احتمالي ربما لن يتأتى لنا بلوغه أبداً ، لكن يتعين علينا مع هذا الاستمرار في البحث عنه .

إن كالفينو مهموم - إنسانياً وإبداعياً - بالاستمرارية والوحدة المنهجية بين الظواهر والعلاقات والأشياء دائماً . تعكس إحدى شخوص أعماله هذا الميل الصريح نحو البحث الإنساني المستمر عن « الغائب » . تؤرقه فكرة « البثرة » الشبيهة بحفرة في وجود يقاوم الحالة التي يمكن أن يجد نفسه فيها لا يلوى على شيء .

أما نص Cosmicomics فيقدم شخصية « كوفويك » Qfwfq ، الذي عايش تحقيقات علمية عديدة منذ بدء الكون ، وعلى مدى أكثر من مائتي مليون عام وحتى اليوم ، يقوم بسرد حكايات كونية شبه علمية . والشكوى الرئيسية لهذه الشخصية هي فشلها في ترك بصمة أو علامة خاصة في الكون (فيزيقياً في الفضاء) ، وذلك فيما يعتبر كناية عن مشكلة الأدب ومحاولة اللجوء أن يترك بصمة حتى مع إدراكه أن لا وجود له . نص « خاص ، وينجح مخلوق آخر بعد « كوفويك » في ترك العلامة / المعنى لمجرد أنه الثاني ، وليس الأول ، ليتحسر كوفويك على عجز البكرة عن إحداث الاختلاف في تاريخ الكون والمجرة .

وفي (Mr. Palomar) آخر رواياته (١٩٨٥) قبل وفاته في سبتمبر من العام نفسه ، التي تتضمن تسع مجموعات ثلاثية التقسيم ، نجد ما يمكن اعتباره ميزاناً لقياس الوعي الميتافيزيقي من خلال الملاحظة وتفاصيل الحياة اليومية لبورجوازي عادي . وتستنهض اللحظة الأخيرة في المتن الروائي ما يمكن اعتباره إمكانية ميتافيزيقية لاستعداد الإنسان للملاقاة الميت .

والحقيقة أنه يحسن قراءة روايات كالفينو من أكثر من منظور ، ماركسي وبنوي ووجودي وفرويدية وبنوي ، بل

حين - والبطل لودميلا (غونزج الفارئة المثال أو الآخر أو - أحياناً أيضاً - أنت) تنتهي بالزواج .

ثانياً : يبدو تأثير كالفينو هنا واضحاً بأحد أشهر أعمال أندريه جيد وهو (المزيفون) The counterfeits ، حيث يوظف التقنية التي استخلمها جيد توظيفاً معاصراً لإدخال فكرة الكاتب في النص .

ثالثاً : يمثل النص مسحة لبعض قضايا الأدب خارج النص نفسه ، فيتضمن إشارات لمشكلات عجز المؤلف - البطل عن الكتابة ، وعدم كفاءة الناشرين ومديري الإنتاج ، وضيق الأفق الأكاديمي ، ونحط التفسيرات النقدية ، وإفساد اللغة عن طريق الترجمة ، ونسيان النصوص الأدبية إلى حد درامي .

وفي هذا العمل تتقابل « البطل » لودميلا و « أنت » (ضمير المخاطب الذي يتحول أحياناً إلى أنا ثانية للكاتب) ، ويتحول هذا الضمير فوراً إلى شخصية مستقلة هي الكاتب سيلاس فلاينري ، الأمر الذي يؤدي إلى إحصام المؤلف - كالفينو - وجوده المباشر منذ اللحظة الأولى . فمن خلال مشكلة المؤلف غير الحقيقي « فلاينري » ، عدم القدرة على الكتابة ، يمثل المؤلف الحقيقي مشكلته الخاصة بعدم القدرة على الكتابة لفتره (ألم يكتب نص « إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء » ؟) - تتقابل هاتان الشخصيتان المحورتان في إحدى محلات بيع الكتب لشراء إحدى كتب المؤلف الحقيقي كالفينو والتي تعتبر نموذجاً افتراضياً لنص العمل الذي نتناوله نحن (إذا كان ثمة مسافر . . .) ليكتشف أن النسخ المشتراة قد تعرضت لحطاً في التجليد ، وتستمر رحلة بحثها عن بقية القصتين المتبورتين مع كل منها ، فيحصلان في كل مرة على تسع نسخ خاطئة ، تمثل « بدائيات » لروايات جديدة ، لكل منها عنوان موحٍ يشكل جزءاً من جملة ناقصة يقبها الكاتب كذلك حتى . « البداية » العاشرة التي تمثل نهاية العمل ، أو النص الذي بين أيدينا . وفي ثانياً المتن « الروائي » للمقطع باستمرار ، يقدم في لهجة ساخرة باروديا « للنماذج العشرة والأشكال الروائية المختلفة » مثل رواية الجاسوسية وحكاية الجاوشو الأمريكية اللاتينية ورواية الجريمة الإيطالية الفرنسية والقصة الطويلة التي تحكي الواقع السياسي الداخلي لأوروبا الشرقية وقصص

الحَيوان عاجزاً عن نوع من التذكر . بيد أننا إذا لم تعد الذاكرة فهرسة للمفقود بل نظاماً يحتويها « ولا يتم بأي دور سوى تذكر نفسه »^(٢) وأن نقيضها - النسيان - قد يكون مجرد « إسدال ذاكرة بأخرى : ألا نسي أن نتذكر أو نتذكر لنسي ؟ »^(٣) ، فإن الحياة وفقاً للمعبارة الميتشيه تصبح ممكنة فقط من خلال الجنون .

إذن ، ما الذاكرة ؟

بالنسبة لأفلاطون ، الذاكرة تمثل « حفظ الإحساس » من حيث كونها « توجد تدفق للوثرات المادية في تقديعات متتالية »^(٤) حيث يقوم بعد ذلك ما أسماه بـ « الفنان الثاني » - والذي رغم العجز الأفلاطوني عن تحفيده يبدو كأنه عملية مشابهة للتذكر - « في الروح بتوحيد المحفوظات الناشئة عن هذه الذاكرة على هيئة صور عقلية »^(٥) . ومعنى آخر ، فإن الصور العقلية تشكل « حلاً موحداً لتقديعات الذاكرة أثناء عملية الإحساس »^(٦) ، بينما « الفنان الثاني » من خلال رسمه لتلك الصور يجعل تقديعات الذاكرة المفهومة جزئياً - مفهومة كلياً ، وعمل هذا فهو الذي يسمح للذاكرة بأن تكون .

وتقديعات الذاكرة - وفقاً للنظرية التمثيلية للذاكرة - تتميز عوضاً عن امتلاكها خاصية تميز ما تمثله بوصفه شيئاً يؤمن (صاحبه) يحلوه وليس شيئاً متخيلاً أو مفترساً « بأنها لا يد أن تمتلك خاصية تميز الممثل بما هو حدث وقع في الماضي ... وسبق للمتذكر تجربته أو التعرض له »^(٧) .

وتؤكد هذه النظرية الإحساس بالزمن الماضي وتذكره بحميمية وألفة بوصفه عنصراً مكوناً أساسياً ، حيث مشاعر الألفة تدفعنا إلى الثقة بصور الذاكرة من حيث هي نسخ دقيقة - إلى حد ما - من مثيلاتها السابقة ، بينما مشاعر القلم المرتبطة بالماضي تؤدي إلى وضع تلك الصور في ترتيب زمني معين ، من خلال عملية التذكر بوصفها تمثل وقوع مثير في الحاضر لم يعد جزءاً من التجربة الحالية للفاعل .

وتتضمن عملية إنتاج الذاكرة بوعي ، عملية أخرى يحقق للراء من خلالها فضلاً لنفسه عن الحاضر ليضع نفسه : أولاً : في الماضي بعموميته ، وثانياً : في لحظة « متصورة » بداخله .

حتى من منظور الكاتبة الجديدة . ويثبت علينا دائماً من أدبه معنى غير متوقع يرتكز على الباروديا (المعارضة الساخرة) ويتمسك بالسمات طبقاً والأطر التصنيفية مستهدفاً كتابة - كما أكد صديقه الروائي التاريخي الأمريكي جورفدال - يتوحد فيها الكاتب والقارئ من خلال الاستماتس المستمر لمخاض الحكايات ، باعتماد أساليب البنيوية والفانتازيا والمروحة بين الأدبي والعلمي واتجاه التناس في الكثير من الأعمال التي يبدو تأثير Ficciones الروائي خورخي لويس بورخيس على أطوارها الأولى خاصة ، بالإضافة إلى تجسيد كتاباته لفهوم Defamiliarization أو Ostranenie الذي قصد به الشكك الروسي شلوفسكي إزالة الألفة بيننا وبين الكلمة باعتبارها الوظيفة الجمالية الأولى للأدب ، وهو ما يعتبر مستولاً عن توليد علاقة جديدة مع الكلمة خاصة ومع الكون عامة ، وبشكل يعكس نهجاً إلى ما أسماه جان فرانسوا ليوتال The Absence of Grand Narratives نجح في تخليق لغة شفاقة بلغت مستوى المهلبل مثل كافكا .

لكن الثابت أيضاً أن العديد من النقاد يرى في أعمال كالغينو ألمايا وميلريات ، وإن كانت مبتكرة إلا أنها - في رأيهم - لا تهدف لشيء (رغم إكثانه بالدور الاجتماعي السياسي للأدب) ، بينما يتهمه الكثير من القراء بالإصراف في تمثيله الروائي لنظريات المدرسة الفرنسية في النقد ، وخاصة الأعمال الرئيسية لنقاد ما بعد البنيوية ، مثل إميل بنغنيست ورولان بارت وجاك دريدا منذ منتصف الخمسينيات ، بل إن رواية (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة ستاء) بها تأثيرات من الرواية الجديدة nouveau roman الفرنسية والتجارب الأسلوبية جماعة Tel Quel معاً تساعد على تخليق جاذبية أكاديمية لأعماله ، وإن أنكر كالغينو ذلك دائماً .

كتب نيته ذات يوم : « إن الحياة السعيدة هي حياة ممكنة دون تذكر كما يتضح من حياة الوحش : لكن الحياة في أية صورة حقيقية هي مستحيل مطلق بدون النسيان » .

وربما كان نيته محقاً . لكن ليس من ناحية كون فاعله الذاكرة هو بالضرورة القادر على^(٨) بلوغ السعادة ، أو كون

الذى يلعبه الوعي في عملية الإدراك الخارجى - وهو الربط اللحظى (من خلال خيط الذاكرة المستمر) ما بين الرؤى الواقعية - بنقى دائماً فرضية نظرية لا تتحقق فعلياً .

إن كلا من حاجتنا للتذكر أو - على العكس - عجزنا عن النسيان ، والذى يُعدّ مؤشراً إلى عدم انفصال الذاكرة عن الزمن (عوضاً عن بديعية تذكر بها وهى أن « الأشياء » قد تتواجد على الرغم من عدم إدراكنا لما حيت إن الوعي لا يتنبى أن يكون مرادفاً للوجود) يعنى أنه عندما يعبر وعينا مسافة مكانية ما ، فإنه يقفز انتقائياً فوق الفترة الزمانية التى تفصل الموقف الفعل فى الحاضر عن موقف يتنمى إلى تاريخ سابق ، ليسقط كل « الماضى » الواقع بين الموقعين من بين يديه ، مغربلاً بذلك حسيات كل ما اعتبرناه جليداً بالتذكر قياساً إلى ما نعتبره غير جليدٍ بذلك .

بل إن « الأسباب نفسها التى تؤدى بمذكراتنا إلى ترتيب نفسها فى ديمومة مكانية جامدة ، هى التى تجعل ذكرياتنا تشع بشكل متقطع زمانياً »^(١٣) . ومن ثم ، فإن الامتداد المكاني بوصفه سبباً للديمومة فى النموذج الأول ، يوازته بالمقابل الامتداد الزمانى بوصفه سبباً للانقطاعية والنسيان فى النموذج الثانى . لكن الذاكرة ليست إدراكاً ضعيفاً ، لأن مثل هذا التصور مبعثه فكرة أن الاختلاف هو فى الحلة وليس فى النوع .

ففى الإدراك ، وهو « معرفة من حيث كونه يتضمن وجود إحساس فعل يتميز عن التصور العقل »^(١٤) ، عادة ما يتعلم المرء أن يكتسب معرفة جليدية . بينا الأمر الحيوى بالنسبة للذاكرة هو أن ما يتذكره المرء هو - بالضرورة - أمر لا يعرف للمرة الأولى . وبللعنى الأسطى ، يمكننا القول إنه بينا يخلق الإدراك إمكانية معرفية فإن التذكر تحقيق لإمكانية أو احتمالية كامنة وموجودة بشكل مسبق^(١٥) . إن نسيان حادثة ما يعنى فقدان « الظروف » (باللعنى الضمفان) التى خلقت المعرفة بتلك الحادثة .

وهكذا ، فعل «رغم من أن الإدراك شرط مسبق لوجود الذاكرة ، إلا أنه يختلف عنها جذورياً . فبما تم إدراكه فى الماضى - أثناء عملية الإدراك - تم ابتلاعه فى حاضر تراكمى

هذه اللحظة التى قد تكون مشوشة بلدىء الأمر تبدأ فى الانضاض لونا وإيقاعاً بشكل تدريجى - لتصبح فى خيالنا - من المحتمل إلى الفعل ، مقلدة فى ذلك عملية الإدراك حتى مع لوتباطها بالماضى فى أعمق جلورها . لكن التصور لا يعنى التذكر . ومعنى هذا بدوره ، أنه على الرغم من كون التذكر - أثناء تحققة الفعل - يميل إلى أن يحيا فى « صورة » إلا أن العكس ليس صحيحاً . فالصورة لن تتم إحالتها إلى الماضى إلا إذا كان استنهاضها الأول منه قد حدث . وعلى هذا فالتذكر عملية مثالية Ideality أو هو « قوسنة مثالية للحاضر وإعادة صياغة مثالية للماضى »^(١٦) بينا الذاكرة هى القوسية ؛ « عملية تصويرية Ideational طالما أنها تأخذ شكل إعادة إنتاج وتعريف التجارب الماضية فى تراثها الزمنى الأصل »^(١٧) ، حيث التمرکز (موقع ععد داخل الزمن) يتضمن « إحالة الفاعل الحادثة فى تاريخه إلى موقعها فى السلسلة الزمنية بنسبته إلى اللحظة الحاضرة وإلى أحداث أخرى ، ماضية ومستقبلية »^(١٨) وحيث إعادة الإنتاج تمثل إعادة خلق - فى العقل - لتجربة ماضية من خلال الصورة المتخيلة ، وحيث التعرف يمثل درجة عليا من « التوفر فى الوعي الذى يتجه للبحث عن الذكريات الخالصة فى الذاكرة البحث بغية تجسيدها بشكل مطرد من خلال الاحتكاك بالإدراك الحالى »^(١٩) .

وفى الحقيقة ، ليس كل « تعرف » يعنى تدخل صورة الذاكرة memory Image حيث يكون بإمكاننا - كما آمن هنرى بيرجسون - استدعاء تلك الصور حتى بعد فقدان القدرة على تعرف الإدراكات المرتبطة بها . يضاف إلى ذلك أن التعرف ليس مزجاً بين الإدراك والذاكرة ، لأن التشابه علاقة تنشأ من العقل بين وضعيات يقوم هو بمقارنتها وبالتالي فهو يمتلكها أصلاً .

« لا يوجد إدراك ليس بذاكرة فى الأصل »^(٢٠) .

هذه القناعة البرجسونية التى تتضمن مزجنا لآلاف التفاصيل من تجاربنا الماضية مع كل البيانات التى غلبها حواسنا الحاضرة والحالية والتى ترى أن الذكريات فى أغلب الأحيان تحمل عمل مذكراتنا الفعلية ، كما أننا نحفظ بالبعض منها بحيث نستخدّمه « دليلاً » يستدعى إلينا صوراً سابقة تعنى أن الجزء

في تناسخ واختراق متبادل بين التذكر والإدراك ، « تقلص في حلم واحد لحظات عديدة من الزمن »^(١٦) . غير أن استدعاء صورة الماضي يحتم امتلاكنا للرغبة والقدرة على الحلم . الإنسان فقط هو الذي يملك هذه القدرة . ليس مصغر العذاب الإنساني أن الماضي الذي يمن الإنسان للرجوع إليه زثني ، دائم المراوغة والإفلات ، بينما الماضي الذي يسعى للاعتناق منه هو ذلك المقدر له أن يطارده إلى الأبد .

هناك نوعان من الذاكرة . الأولى هي التي تستدعي عبر صور الذاكرة جميع أحداث حياتنا اليومية في ترتيب حدوثها الزمني بغض النظر عن فقدانها العملية والتطبيقية ، وتعتبر متسوية في الامتداد مع الوعي . والثانية ليست سوى نظام كامل من الميكانيزمات الدقيقة التي تضمن الاستجابة المناسبة للحاجات المتنوعة للممكنة . . . ولأنها وعادة أكثر منها ذاكرة فإنها تقوم بتشغيل تجاربنا الماضية دون استدعاء صورها . غير أن الذاكرة المحققة في صورة تختلف جذرياً عن الذاكرة الخالصة ، حيث إن الصورة تمثل حالة حاضرة نصيبها الواحد من الماضي هو الذاكرة التي تم استرجاعها منها . أما الذاكرة البحت فيلما قوة طلالا لم تتم استرجاعها دون توظيف أو ارتباط بالحاضر . وحيث إننا دائماً « نكون » في ما نذكره (وليس فقط في شكل إدراكنا له) ، فإننا « نكون » رما بدرجة أكبر في ما نذكره .

برجسون كان أكثر تحديداً . إن الإنسان يصبح جزءاً من رائحة اليلك الذي يستنشق عند دخوله غابة ما . وفي كل مرة يدخل الإنسان الغابة نفسها أو غابة أخرى ، ولو بعد سنوات ، بإمكانه استدعاء ذكرى رائحة أول يلك ؛ حيث يكمن وراء محاولة مقاومة الفقد إحساس بالتآكل والتحلل الزميين اللذين يولدان الرغبة في ذلك اليلك الأول لا شيء إلا لأنه لم يعد موجوداً ، بينما نحن وحلنا اللذين عرفنا ما « كان » وما الذي يعنيه أن يفاجئنا مثلاً فعل ذات يوم . ففي عراكتنا اليأس من أجل استعادة زمن « الألفية » المفقود ، يصبح سقوطنا في رد القفل العابر الذي يمن إل إل « هناك » والذي يتنقص من فعلنا أو رد فعلنا نحو « الآن » أمراً يحتم - ضد إرادتنا ووعينا - تشوهدنا اللا محسوس بفعل الزمن .

وفي التذكر ، بوصفه تملأ لفعل غالب ، نلاحظ أن الزاملة بطريق التشابه (والتي تشجع على وقوع ما يشبه الانبهار الجليل

صار بدوره ماضياً . لكن ألا يمكن أن تنسل : كيف يمكن للماضى الذي لم يعد قائماً ، على مستوى الافتراض أو الواقع ، أن يحفظ نفسه ؟

بالنسبة لبرجسون ، من الصعب تصوري بقاء الماضي ، حيث إننا « نغد إلى سلسلة الذكريات عبر الزمن ذلك الالتزام بالاحتواء (احتوائنا للأشياء واحتوائها لنا) الذي يطبق فقط على مجموعات من الأجسام يتم إدراكها فورياً في المكان »^(١٧) .

والمفارقة هي أن الماضي يحيا اعتماداً على تراكمات ما لم يعد قائماً والانسكاب المتصاعد للحاضر في مجرى الزمن وتضخمه بمساعدة الوعي ؛ بينما يتراجع ذلك الماضي دون كلل داخل الذاكرة ما بين الانبعاث (الذاكرة غير الإرادية) والإنعاش (الذاكرة الإرادية ، التي لا تمثل وفق الإطار البرجسوني ذاكرة على الإطلاق) . ومن المنظور الواقعي ، نحن لا نذكر سوى الماضي . « فالحاضر الخالص هو ذلك التعلق اللا مرئي للماضي الذي يتصلق من المستقبل »^(١٨) . ورغم أننا نصف الحاضر بأنه ما هو كائن ، فالثابت أنه « ما يتم تخليقه أو حدوثه الآن What is being made » ، بمعنى أننا نبتكر في الحاضر على أنه ما سيحدث لا يكون قد وجد بعد وعلمنا تفكر به بوصفه موجوداً بالفعل يكون قد أصبح ماضياً^(١٩) . فحاضري (خليط من الإحساس والحركة) هو موقعي من المستقبل المباشر ، تصفري الوشيك ، وذلك مقارنة بالماضي الذي يقحم نفسه في حاضر يستمر منه حيوته . الحاضر هو وعي بجسدي الذي يقوم بحركات ويتعرض لإحساسات عبر نقاط محددة مستمرة من وجوده .

إن ذاكرتنا ، وهي عملة بكل ماضينا ، قد تختار التواطؤ مع ذلك الماضي ضد حاضرننا ، أو الاتجه نحو « موقف اللحظة وتقديم الجانب الأكثر فائدة من نفسها إليه »^(٢٠) . وهذه الذاكرة هي أكثر من مجرد تقاطع العقل واللغة وأكثر من صدق التردد في إرادتنا داخل دائرة وعينا^(٢١) ، كما أنها أكثر من الفيضان الذي يغمر الحفرة التي تخلفها حركتنا الدائبة .

إن الذاكرة ، من حيث هي بقاء صور الماضي التي تختلط مع ملركات حاضرننا (بدوجات مختلفة من الاستبدال والتحرك)

تطويعها تقنية تصنيفية تشمل استكششت المدن الخمس والخمسين المرتبة بتاسق داخل ثلاثة نظم للترتيب على الأقل ؛ أولها إطار الحكاية كما في (ألف ليلة و ليلة) . فضمن دوره التقني الترفيهي يقوم «هركوبولو بمهمة تفوق مهمة أرسطو في علاقته بمعلمه أفلاطون»^(٢٤) . للرشد الروحي الصوفي (وهكذا يبلو كويلاي عندما يلمن لبولو الرحالة والحكاية البندي «أنا ليست لدى إطماع أو غشوف») نجد أن بمقدور بولو إقامة حوار مع إمبراطور التشاريقه خلاله بمواقفه الحمقاء . « وأجاب ماركور » وقال بولو « ... هذه التريديدات توحى بمعلقة ثنائية الأبعاد (الإله / الرسول) يسمح فيها للرسول - وللرسول فقط (وهو بولو في النص) - بأن يقول أشياء من قبيل «وما كل ما تبقى من العالم هو أرض غراب مغلقة بأكداس القاذورات والمخاطات المعلقة في قصر الحان العظيم» (مدن غير مرئية ص ٨٣) ، وأن يقول ذلك بشفة ولا مبالاة مهنية تقرب من الحصانة .

ف «الاستكششت» داخل هذا النص ، الذي يأخذنا إلى ما وراء حافة اللاسرد ، منظمة بحيث توجد مجموعة تشمل عشر مدن وسبع مجموعات تشمل كل منها حساً . ثم مجموعة أخيرة تشمل عشراً ، وجميعها مرقمة بصورة تحمل قدراً من الغرابة ، حيث نجد الأرقام في تنازل عددي . مثلاً ٢ ، ١ وهكذا وبحيث إن المقاطع التسعة تنفجر ذاتياً (باستثناء الأخير الذي يعيد بناء نفسه في تناسق Symmetry مع الأول)^(٢٥) .

وإذا تجاوزنا ما يمكن اعتباره الرمزية الحسية الكامنة في النص (هاينز أربنت) ، فإن النظام الثالث يمثل انتقالاً من التجريد إلى محور الفكرة الرئيسية ، حيث نجد أحد عشر تصنيفاً للمدن معنوياً كالآتي : «المدن والسياء» ، «المدن والذاكرة» ، «المدن والعيون» ، «المدن والديومة» ، «المدن التجارية» ... إلخ ... وجميعها موصوفة في إطار ماضيها أو ظروف إنشائها أو ديومتها من علم ديومتها^(٢٦) ، بينما لا ينبغي استبعاد احتمالات وجود شفرة اسمية غير محولة كما يقترح لورنس برانير . فمثلاً ، نجد الأسماء المؤنثة للمدن إما إغريقية مثل «آناستاسيا» و «ديسبيتا» و «ايساروا» و «ويودوكسيا» و «أوكثافيا» أو عربية مثل «زمره» و «زنوبيا» و «زبيدة» (المدنية البيضاء كما في المتن الروائي) .

في الذكريات - كرة الثلج البرجونية - حيث تجذب الذكري المركزية للمدينة حولها سيلاً من الذكريات الضبابية كثيراً ما تتحطم الذكري فوق صخرة واقع يفرض التوق إلى الماضي والمرأة عليه . فإذا كان موضوع رغبته يردد في الماضي^(٢٧) بينما هو يريد له إمكانية مستقبلية ، فإن مثل هذه الشخصية لا تستطيع أن تفعل شيئاً لمتن نفسها من هذه الذنوبة التناقضية ، حيث تصاعد الحالة الأخيرة بسبب وعيه بـ «الاختلاف» . إن «النوستالجي» (الحنين للماضي) ، وهو يترك لكل صورة تاريخها في الزمان وموقعها في المكان لا يرى أبداً كيف يمكن لـ (الأشياء) أن تتشابه وإنما فقط كيف يمكن أن تختلف .

ولقد فهمت قدرى وأحيت همتي^(٢٨) .

نسمح لأنفسنا ببعض الشك . حتى على الرغم من أن المتحدث هو كالفينو ، وأيس مثلاً ، كيركجارد ، على الأقل لأن كلا الرجلين قد رفا هامتيهما ، ربما لأكثر من مرة .

إن هذا البحث هو محاولة للإجابة عن السؤال عما إذا كان توظيف الذاكرة بوصفها مصدراً للحزن في نص (مدن غير مرئية) لإيطالو كالفينو يكمل دورة كاملة ومغلقة أم أنه ربما يوجد داخل ما ستيت أنه أصدا كيركجاردية ، صوت خفوت وإن كان أعمق ، يبقى - رغم تلوه بالمرض حتى الموت The sick ness into death ، غير منهزم أمام تركيبة «إسا» أو ...^(٢٩) .

هيكل مقام لوعي محطم لكنه في النهاية محتضن الحطام . هكذا (مدن غير مرئية) . ونظراً لأن استكششت (تخطيطات) هذا العمل تدعو للتأمل وتخطب دواخلنا ، نجد أن الكتاب كثيراً ما وصف بأنه مجموعة أشعار نثرية ، أو «مرثيات» (شخصية كويلاي خان تصف حكايات ماركوبولو بهذا) بل وصف بأنه سجدة تنحوي موفيات مزاجية

• «إسا» أو ... عنوان أحد أشهر أعمال الفيلسوف سويدي كيركجارد . واستير العنوان هنا للتليل على الحيلولات التي يفرضها الوجود . وكال غير أو قرار - وفي ما يرتكز كالفينو وتنطق إحدى شخصيات أويوك اللعب في كتابه قلعة الأندلس للمقاطعة - يؤدي حتى إلى غصارة ما .

التمس على النحو التالي : « الإنسان غير السعيد هو الذى يكون مبدؤه ومحتوى حياته وكامل وعيه وروح وجوده بشكل ما خارج دائرة نفسه . إنه دائماً غائب ، ولا يكون حاضراً أبداً بالنسبة لنفسه . لكن من الواضح أنه من الممكن أن يكون المرء غائباً عن نفسه إما في الماضي أو المستقبل . هذا إذن هو ما يpton حدود جميع أراضى الوعي التمس» (٢٨) .

يطابق هذا الوصف كلا من شخصية ماركو والحنان في أدق تفاصيلها . فالرحالة يلتقي الذى تطارده ذكريات طفولته في فينسيا يترك - من خلال إحساس عميق بالمتحرم والقدرة وعزلة الوجود والتعب من العالم world-weariness والضياح في وجود لا منطقي - يترك عذوباته وعجز الامتلاك والكينونة ومن ثم الصيرورة ، بل والأكثر من هذا - استتالة «العودة» وقوة ذلك المد الثائر الذى لا يتوقف إلا عندما تدفع الأمواج - عنفاً - بالمستحم إلى الشاطئ - وأن محاولة استعادة مالا سبيل إلى استعادته لا تقدم سوى الغربة لأن الرجوع - إن كان ممكناً - يكون دائماً إلى المكان ، لكنه أبداً لا يكون إلى « زمان » الأصل والبدية .

ومع هذا ، فتحى المكان يمكن أن يكون عرضة للشوشه مثلما يبدو في مدينة ومولوديليا وهى المدينة الخامسة في مجموعة (المدن والذاكرة) .

غالب عن حاضره وحاضره في ماضيه (الذاكرة) - رغم أن درجة الكلية أو الجزئية في هذا هى التى تحدد مدى مقابلاته لأنموذج العتاسة الكيركجاردية - يبقى انقسام علاقة Disrela- tion بولو بالوجود محصلة انفصاله الإرادى عن حاضره Pre-sent-ness ، ففى التعبير الكيركجاردى هو ذات عتسة لأنه

غير أن نظام الأفكار المتواشجة لا يجعل سوى علاقة ضعيفة بالمضامين والأساء المحددة للمدن . فمثلاً ولا نلاحظ تحافة في أربع من المدن الخمس التى تحمل تلك الصفة (٣٧) نجد مدينة مثل «زيرما» إحدى مدن الذاكرة تبورغم ذلك أكثر انتهاء لمدن العلامات ، بينما معظم المدن يمكن إدماجها في تسجيح الذاكرة . أيضاً إلى جانب العرض السريع لمصنعات العصر الحديث مثل الألومنيوم والرادار والمطارات والبلدور لموازنة الليل نحو الشرقى الذى يسم العديد من أعمال كالفيتر . وهنا خاصة حيث نلمح إشارات إلى «مجلدات ابن رشد» و «الحلخال» و «الحمامات التركية» و « تبيذ البلح » و «طرق القوافل » و «الصحرارى» و «النخيل» و «الحجاب» و «السوريين والأقطا» و «التركان» نلمح سفرية من الإيديولوجية الماركسية والكنيسة الكاثوليكية في الإشارات إلى «المدن النمودجية» و «التصميم المعماري للسياه» ، ونلمح إشارات إلى بعض القضايا المعاصرة مثل الانفجار السكانى الذى تتنبر به وتبدل عليه المداخن التى تلفظ ملايين المخلوقات « التى تريد أن تولد وقد أعتاقها وفتتح أفواها حتى لا تختنق » (مدن غير مرئية ، ص ١٠١) .

كل هذا داخل مزيج تذكرى شفاف تم «تكسير» عمداً من الداخل (إطار الرحلة - الحكاية) بحيث يشمل الإسقاطات والحركة الدؤوب التى تضطرنا عن طريق الاستدعاء المستمر للتفاصيل - وليس فقط الخاصية الرئيسية لكل مدينة - أن ننسج المعانى المتكررة في النص في خط واحد .

يقول بولو : « كل ما أقول أو أفعل يكتب معنى في محيط عقلى » (مدن غير مرئية ص ٨٢) .
تصر الناقدة كارول جيمس على أن تسلسل المدن يحطم أية مقولة تفيد بأن اليندقية أو الجحيم (الذكورين في العمل) هما نموذجان لأى من المدن أو كلها . لكن يمكن اعتبار ذلك التسلسل بمثابة تعبير عن الحاجة إلى العمق ، إلى نظام جوهري داخل حركة الانظام الظاهرى الذى يبدو فاضاً نفسه على النص .

تحوى (مدن غير مرئية) شخصيتين فقط هما ماركو بولو وكوبلاى خان (٣٨) اللذين يمثلان شخصيتين تيمستين في الأساس . ولقد عرف أبابى و سورين كيركجاردى الوهمى

●● كوبلاى خان هو حفيد الإمبراطور المغولى جنكيز خان . وقد تم انتخابه خاناً من قبل نلاء المغول عام ١٢٦٠ . ساعد أخاه الأكبر مانجو في قيادة الجيوش التى فتحت الصين والتي تسج في إخضاعها تلماً لسيطرته بحلول عام ١٢٩٧ بعد انتصاره على أسرة سونغ الصينية الحاكمة ، ووصلت حدود إمبراطوريته إلى جنوب شرقى آسيا وروسيا وغرباً إلى إيران والشرق الأدنى . وقد عرف عن كوبلاى الديكاه والسامح الشديدين والاهتمام العميق بالعلوم والآداب ، كما اهتم بالمسيحية رغم اعتناقه البوذية .

أي يدرك أنه يحياّ الواقع متجاوزاً الموقف التوقعي المسبق والمتفائل إزاء أحداث معينة متمنة ، بحيث يحتمل الممكن ، هو أمر متنفّذ في حالة الخان ، لأن هذا الأخير يدرك غياب «الإمكانية» . وعمل هذا الإدراك تلك اللحظات التي يرتد فيها إلى الذاكرة ، في الوقت نفسه الذي يستمرّ آملاً فيها ينبغي أن «يتذكره» . وهذه الوضعية الدائمة للجوء إلى وهم التكرار والعودة ، هي بالضبط ما قصده كيركجارد عندما لحّن الشق الآخر من الأزمة عندما يكون «وما يأمل فيه المرء وراه وما يتذكره أمامه» (٣٣) .

والمفارقة أنه ، بينما نجد صيغة كيركجارد البديلية لنيل الخلاص من وجود متناه مكبل داخل تجرّته « بالزمن بوصفه متصلاً مشقّقاً على جانبى اللحظة الحاضرة» (٣٤) تكمن في اتباع كل إنسان للخطوات التي قطعها في طريق الحياة نفسه الذي سلكه «(٣٥) إلا أن الإنسان في استدارته للحلف ، أي إلى ما لم يعد قائماً ، وإلى الأمام أي الذي لم يأت بعد ، يصبح خارج الاثنين . وفي هذا الاتزاع من الزمن يتسبب عدم الحركة الذي ينتظر الحركة (بغض النظر عن الانقياد) في أن تصبح اللحظة هي الانفصال والعزلة والجمود .

لكن «الحياة المرعبة الواقعة» لا تقي - وسط محدودياتها - أن ما كان ، غير مسترجع تماماً مثلاً « يزول السحر الذي تولده القطعة الموسيقية عندما يعاد عزفها في الاتجاه العاكس » (٣٦) .

ويعادل هذا الاعتراف أنه إذا كان ثمة استحالة لأن «يكون» الماضي - مرة أخرى لنفسه - فالأحرى «ألا يكون» بالنسبة للحاضر ، لأن التمزق الزمني المرتبط بذلك الحاضر والمستقبل يعنى ببساطة عجز الماضي عن تقديم الخلاص المنشود بدرجة عجز الزمنين الآخرين نفسيهما ، أضف إلى هذا تفوق اللحظة الآنية على الماضية والمستقبلية باعتبارها الوحيدة «الموجودة» . وفي الجماليات الكيركجاردية ، احتباسنا في أرجوحة ما بين الذاكرة بوصفها وحيّاً بالقد ، والأمل بوصفه رغبة عامة في العودة إلى المفقود مع نكوصنا إلى الاعتراف بلاجنوى الأمل ، ثم الارتداد إلى الذاكرة مرة أخرى - كل هذا داخل عجلة الحياة المعشّبة (والتي يحيطها غول الصيرورة «ماراه» بمخالبه في

يتذكر « ماضياً لم يكن له واقع » (٣٧) من حيث كونه نتاج عملية تذكر مثالية . لكن حيث إن « الذاكرة هي التي تحول دون أن يعثر الشخص التمس على نفسه في أمه . . . » (٣٨) ، فإن ماركو الذي يجد أنه من الصعوبة بمكان أن يأمل ، يجد الأكثر صعوبة أن «يقبل» ويزيد هذا من حدة إشكالية موقفه لأنه يدل على أن درجة انغماسه الذاتي في الماضي تبقى غير كاملة . فلو كانت كذلك فإنه لن يكون شخصية تسمى بالفهم الكيركجاردى السديق ، حيث نجد أن (الأفضلية) الكيركجاردية في صياغة مستويات التعمية الثلاثة هي أن يكون الإنسان حاضراً لنفسه في حاضره . أما ثلث أفضل موقف فهو أن يكون الإنسان حاضراً إما في ماضيه (الذاكرة) أو في مستقبله (الأمل) . وأسوأ المواقف هي أن « يفقد الإنسان ذاكرته بحيث يصبح غائباً عن ماضيه أو يفقد أمه ، بالتالي يصبح غائباً عن مستقبله » (٣٩) . وهذا على الرغم من إصرار كيركجارد على أن الشخص التمس بحق هو الذي ينبغي البحث عنه بين الدوات المتذكّرة أكثر من الدوات الأملية . لكن قراءة كيركجارد تكشف عما هو «أسوأ» من (الأسوأ) الأنف الذكر . فامتزاج غمطي الفعاسة السابقين يحدث «وعندما تسبب الذاكرة في الحيلولة دون عبور الإنسان التمس على نفسه في أمه ، أو عندما يتسبب الأمل في الحيلولة دون عبوره على نفسه في ذاكرته » (٣٧) .

وشخصية كوبلاي تتأرجح بين الحالتين ، لكن ليس فقط لأنه يأمل في مستقبل لا يمكن أن يكون له سند من الواقع - أي مولد من الوهم ، وإنما لأنه بالفعل لديه أطماع وخاوف ؛ ولهذا فنحن لا نصدقها عندما ينكر الاثنين .

إنه يحلم عذبة يريد من ماركو الإبحار لها ساعاً لنفسه بترف الخذلان ، فتكون النتيجة هي تذكره بمجوق انقذاه في الوجود Thrown-ness-into-being ، وبذلك الانقسام والتفكير السرمديين اللذين يحكمان كل شيء عندما يجبره ماركو وأنه لن يعود من تلك المدينة لأنها لا تعرف سوى المفارقة ، وليس العودة ، (مدن غير مرئية ص ٤٥) .

إن أمل الخان في السلطة ، في تعظيم وتجليد شباب مجده الإمبراطوري ، وفي تعزيز استمرارية كل ما يعلم أنه يتعفن ، يعكس إصراراً عبقاً على اليأس . فالأمل الذي يوقن حقيقته ،

يموت ومع هذا «ألا يموت - الموت الفعل»^(١٢) يحكم مطلق اليدين في نص (مدن غير مرئية) *citta invisibili* أم أن اعتراضه يتم «بزخرفة تشجيرية لنقش بلغ من الدقة حداً يمكن معه أن يقلت من قرص النمل الأبيض ؟» (مدن غير مرئية ص ١٠) .

في (المدن والذاكرة ١) يشعر المسافر إلى مدينة «دايوميرا» بالغربة من وهم الإحساس بالسعادة السابقة الذي عرفه الآخرون ، والوهم نتاج قناعة مغلوطة مفادها تصديق إمكانية تكرار ما كان . لكن حتى هذا الوهم يستحق الغيرة . أما في (المدن والذاكرة ٢) فيتمري الأمل في مدينة الأحلام ؛ حيث يتبدى عيشاً وليس فقط استحالة ؛ لأنه حتى إذا ما تم الوصول إلى المدينة المثمنة ، فإن ذلك يحدث بعد أن تكون رغبات العمر قد آلت إلى مجرد ذكريات . ومثلما كان يحدث في الميثولوجيا الإغريقية ، حيث تمنح إلهى الشخصيات الخلود لكنها تنسى أن تطلب هبة الشباب الدائم من الآلهة ، تذكرنا مدينة «إيزيلدوا» بأن الأهم من العثور على موطن أحلامنا هو العثور عليه في الزمن الذي يكون الإنسان فيه لا يزال قادراً على الحلم .

وتتكون مدينة «زايرا» في (المدن والذاكرة ٣) من «العلاقات بين مقاييس موقعها وأحداث ماضيها» (مدن غير مرئية ص ١٣) .

ويتم هنا توظيف تقنية قصصية شبيهة بذلك الذي استعمله كالفينو في روايته (إذا كان ثمة مسافر ذات ليلة شتاء) ، بهدف تأكيد احتفاظ المدينة بذاكرتها واتساع الأخيرة كقطعة الانفج حتى وهي تحتوي مثل خطوط الكف ، كما يحكي لنا عن هذه المدينة . الذاكرة هي القدر .

لكن عدم الحراك يمكنه أن يحطم بدلاً من أن يحفظ الذاكرة. وهذا بالضبط قدر «زورا» . ففي (المدن والذاكرة ٤) لا تترك هذه المدينة صورة أو انطباعاً غير عادي في العقل ، وإنما تتلصق الذكريات الخاصة بجميع مواطنيها بعد أن يترك كل واحد منهم الأشياء التي يريد لذاكرته الاحتفاظ بها داخل الشقوق القائمة في أسوار المدينة ، بحيث تحفر المدينة لنفسها

الميثولوجيا البوذية حاصراً بداخلها وهو يليها باستمرار الآلهة والبشر والحيوانات والشياطين وأنصاف الآلهة) - كل هذا يعنى أن المعرفة المسبقة بالموت ، بالانطفائية ، بفنائية وعابرية وجود لا يسهل إلا الخضوع للزمن ، هي أمور تُعرف الذات الإنسانية بوضوح . وهذه الذات في قلقها على اللاشخصانية والتخلص إلى تكوين غير مضرّد في قلقها على العلم *Néantisation* وإخفاق بحثها عن الطير النادر *rara avis* (الخلود/توقف الزمن ، الحرية/الخروج عن الزمان والمكان ؟ . . إلخ) . والذي مبعثه إلحاح الحاجة للاء الثغرة الدائمة التذكير بالإعاقه والبطلان وهي تصارع الغرق داخل كل ما ترفضه ، لا تجد أمامها في كلتا الحالتين - التذكر أو الموت - سوى الماضي قارب النجاة الوحيد (وإن بدا متوقفاً) والحر من عدم تنبؤية المستقبل وعدم مرونة الحاضر الذي يفرض علينا - باستبدادية - المرونة والتحول .

ومن ناحية أخرى ، فالإرهاق الناتج عن ثقل الماضي بداخلنا يجعلنا فيها نطمح في الانعتاق الوجودي نستمتع - ربما بمأسوسية - بكل ذلك الثقل . والحقيقة أن كيركجارد يفضل «ضمان» ذلك الزمن «الأكثر سعادة» - الماضي الذي لم يحفظ منه سوى بالقدرة على البكاء مثل طفل .

والسؤال - لماذا ؟

في ظل بدئية أن نحيا - و أن نحيا - تعنى أن نشيخ وأن نشيخ بدورها تعنى أن نموت - يتعين حتى على الواقعي أن يعترف بأنه في ماضينا حيث صدقة الشباب تكشف عن نفسها لتبين قشرة مؤقتة ، تكون الأيام الفائتة هي الأكثر بعداً عن ذلك الذي نفقدنا إليه حركتنا المستمرة ، أي الموت . بهذا المعنى تصبح النفس هي الماضي ، وهو إدراك آخر يزيد معاناة الانتظار الذي نحاول تشويشه ، بل يمكن اعتبار أن كل إرادة التذكر التي تمثلها هي محاولة يائسة ونسيان - خضنة الرمل المجهولة التي ستغطي أجسادنا أو التي ستكون مآل تلك الأجساد ذات يوم .

لكن هل هذا «المرض حتى الموت» ، المرض في النفس ، والذي يفترض (بشكل مسبق) الرعب *Dread* بما هو تجسيد لليأس الكيركجاردى ، أي أن يكون مقدوراً للردم وللأبد أن

الوحيد لاستمتاعنا بالقد ، أم أن ما نتخيله على أنه ممكن -
والذي يصبح بعد ذلك بدقائق غير ممكن - هو بالفعل «الحقيقة»
الوحيدة .

ربما كانت إجابة هذا السؤال ملقاة على عاتقنا مثل كل
مسؤولية الوجود ، مثلما يؤمن بولو .

في (مدن غير مرئية) الذاكرة تتخلل كل شيء . فمثلاً في
(المدن والعلامات ٤) إدراك ضرورة أن التحرر من ضور
الماضي ويواكب الذكرى ، وهو قربان الماضى إلى الحاضر ،
يختم محاولات مستمرة لا يدعمها سوى بحث الروح عن كنه
الأشياء وروحها . والمشهد الذي تمثله مدينة هذه المجموعة
يحقق هذا ويقدم هذا (الكنه) في الموسيقى التي تنبع عزفاً
أسفل المقابر . الموت ، ذلك المستهلك الأخير لدائرة الحياة ، قد
يكون معزوفة الحقيقة الوحيدة - هكذا تحاول مدينة «هيئات» أن
تقول لنا - لكنها المعزوفة الوحيدة التي نرفض الإصغاء إليها .

والدائرة البيئية للكون (الموحية بخاصية الدوران المتجدد
للزمن regenerative-rotative) تنمكس ، في رأى الناقلة
لورا موريللو ، في بنية النص العديدة التي تبقى نفسها صعوداً
(الماضي) وتحافظ على ذلك البناء (الحاضر) ثم تمحو نفسها
(المستقبل) آخر الأمر . لكن يمكن أيضاً الدفع بأن الحركة من
الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل يتم عرضها بصورة أكثر مباشرة
ووضوحاً من خلال التطور الذي يطرق على المسيمات . فنحن
نتنقل من عصر «الجمال» إلى عصر «الطائرة» ومن «الرخام» إلى
«شمع فرش الأرضية» ، وأيضاً في نبرة صوت القصص الذي
«ينقلنا من الحلم إلى التمثيل الكئيب» (٣٨) .

والحقيقة أن كالفينو نفسه قد شرح فكرة الدوران المتجدد
للزمن ، التي تعود بجذورها إلى نظرية إدوين هابل ، الخاصة
بتوسع وتقلص الكون في كتابه (ت - الصفر) حيث يقول :
«لأن . . زمن الكون قد بدأ في نقطة محددة ولأنه مستمر في
انفجار النجوم والسُّم الذي تزداد ندرة أكثر فأكثر حتى اللحظة
التي يصل فيها التشتت إلى أقصى حدوده ، وتبدأ النجوم
والسُّم في التمرکز مرة أخرى ، فإن النتيجة التي أخلص بها من
هذا ، أن الزمن (سوف يتعقب خطي نفسه) وأن سلسلة

مكثاً في ذاكرتنا ، دونما حراك ، حتى يطوى النسيان هذه
المدينة .

سؤال الحان إلى بولو : «أهمي رحلات حتى تعيش ماضيك
ثانية ؟» والذي يجزينا «الراوي» أنه يمكن أن يكون ذا صينفة
مختلفة قليلاً : «رحلات لاستعادة مستقبل ؟» ، يعمل الزمن
حلقة واحدة متصلة بعد خلق كل قيمة زمنية من الماضي أو
المستقبل . فالسعى لعيش ما نذكره والإمساك بما لم نعشه بعد
(ثالثية الأمل والذاكرة التي تورق البطل الكبير كجاردى) يزيدان
من حدة علم التوازن الوجودي للإنسان نتيجة اكتشاف «الكثير
الذي لم يملكه والذي لن يكون بمقدوره امتلاكه أبداً» (مدن غير
مرئية ، ص ٢٦) .

ولثير ، بالطبع ، يتعلق بمعرفتنا كيف يمكن أن نحيا الماضي
مرة أخرى بينما - أثناء امتلاكه لنا أو امتلاكنا له - بوصفه
حاضراً - لا نكون قد عشناه بالفعل .

إن وجودنا المتأثر بالماضي Being-Affected-By-The
Past ، والمتواطىء معه ، بل وامتدخالنا interiorization
لهذا الماضي ، رغم خارجيته - كل ذلك ، يضع الذاكرة
موضع الصراع بين تحقيق دورها وتأكيد نفسها عبر صراع
لا ينسى ضد النسيان وبمح الأثار Effacement of Traces
يقاوم بالضرورة مؤثرات كل ما يقلبها - وتحديداً نقصد الثنائي
الزمني - بينما وجودها ومعنى كينونتها هما بالضبط نتاج لهذا
الثنائي .

وفي (المدن والذاكرة ٥) يتم تفسير «النوستالجيا» ، الحنين
الماضوي للمكان ، على أنه حنين الرغبة / العودة إلى ما كانه
وعلم تصور أو تقبل ما آل إليه ، بينما السخرية هي أن هذا
الحنين لا يولد سوى التغير الذي يرفضه الحنين .

إن التكرار والتشابه ليسا مصداقين للتطابق ، الأمر الذي
يؤسّس بأنه لا حقيقة - بهذا المعنى - وإنما فقط الندم على أوهام
ضائعة أو مغلوطة أو هو نوع من الحنين (الذي يغذي نفسه
ذاتياً) إلى كل ما اعتقدناه . وليس ما كان لأنه - ببساطة - لم
يكن . فهل نجرؤ على الاعتراف بأننا ومعض إرادتنا الإنسانية
اخترنا التسليم بأن التحول يحكم كل شيء كجواز الأهلية

كل صفحة من اللحن فتعهد لما نجلده من انفجار فلسفي في السطور الأخيرة من كل مدينة (وفي حوارات الحان وبولس) لا يجترقها سوى كابوسية اللغة وفنائه بجمجمة ضاحكة تحلب جثة بقره ووفي أوقات العصارى الجميلة يقوم السكان الأحياء بزيارة مدينة الأموات فيفكون شفرة أسمائهم هم فوق شواهد القبور . . . وهكذا . كما أن الحصر الروائي والنفس للفقراء بين شخصيتين فقط طوال العمل (باستبعاد أية كيانات أو أسماء أخرى حتى في الأحياء النادرة التي يتم فيها ترديد الضمائر) . هو الضامن لتكثيف معادلة الرحابة/ الاختناق داخل جميع الأحاديث الثابتة والممددة الموصوفة والمتنمئة أو حتى السالبة أو المرفوضة بعجز . وهذه الثابتة بمثابة المزار الذي يحج إليه نص (مدن غير مرئية) الذي يبدو كأنه يغازل الموت فيها يبقى - أولاً وأخيراً - مخلصاً للحياة .

بين ذكرياتنا المولودة مرة أخرى ، التي يمكن القول إنها تتوسط بين الترحيح في ماضينا لتخفف من وطأة كل النقص فيه مقارنة بالنقص في الحاضر ، وبين «الكائن الذي نحن عليه الآن ، قبل الإدراك . . . وقيل الذاكرة هناك الآن : الوعي بهماش ، بمسافة بأننا أسرى الزمن»^(٤٧) .

والوعي بحركة الدوار التي تصبينا داخل الزمن باعتباره يحطم مناخ رغباتنا الخارجية والتآكل التدريجي للأشياء والأسطح والأشياء يعني أننا في حالة بحث دائم عن «المركز» ومماثل هذا الحنين حنيناً أكبر إلى الجسد الذي خرجنا منه ، إلى حالة الموت الأولى الحبلى بالحياة .

إن الحنين إلى وضعية ما قبل الميلاد هذه هو المسؤول عن تردد أحياء مدينة «لودوميا» على منزل «الأجنة» لاستجوابهم ، وذلك على الرغم من أن «لودوميا» الأجنة بعكس «لودوميا» الأموات ؛ لا تعد الأحياء بالأمان وإنما فقط بالخوف .

ويشرح الشاعر المكسيكي أوتكنايبر ياث هذا البحث اللغوي عن اللحظة المركزية أو المكان الأصل في (متانة الوحل) قائلاً : «إن الشعور بالوحدة والحنين إلى جسد اقتلعنا منه هو حنين لمكان . وحسب مفهوم قديم جداً موجود لدى كل الشعوب تقريباً ، فإن ذلك المكان ليس إلا مركز الكون ،

الذائق سوف تنسب من دورتها في الانعقاد المضاد ، حتى تعود إلى البداية مرة أخرى»^(٤٨) (الأفواس من عندي) .
«لا يوجد تكرار»^(٤٩)

هذا الانتحاب الكبير كجاردى على وجود مخادع ، الذي يبدو نفيًا لورقة علاجه السابقة في التعامل مع مرض الوجود من خلال «تعقب الإنسان خطاه السابقة» (من وجهة نظر كيركجارد) ، باعتبار ذلك خلاصاً من «اللحظة» قد يبدو بعيداً ، بعد القطيعين ، عن نظرية الدوران المتجدد للزمن التي نسمع صوتها في كلمات الحان :

«الأسباب غير المرئية التي تجعل المدن تمشي ، والتي من خلالها ، ربما حتى ماتت ، يكون بإمكانها أن تعود للحياة مرة أخرى ، (مدن غير مرئية ص ١٠٦) .

إن هذا ، بالإضافة إلى مؤشرات أخرى يرخسها النص يوحى بإمكان التكرار (خاصة في مجموعات «المدن المستمرة» و المدن والأموات» داخل المظهر الانعكاسي العام . لكن نظرة مقترية سوف تكشف عن التضارب الأعظم الراقدة تحت الاختلاف الظاهري .

إنه الإيمان بإمكانية تعقب الإنسان خطاه إلى الوراء ، يفترض بشكل مسبق نقطة بداية ، لحظة محورية ، أو نقطة أصلية . وبالتالي فهو الذي يفتح الطريق أمام إمكان التكرار . لكن الثابت أن «لا حقيقة» كيركجارد ، التي تفيد بأن «المكان والتجربة الفعلية دائماً يفشلان في أن يكونا على مستوى بدليهما المتذكر»^(٥٠) تلغى اعترافه بنوع ودرجة من التكرار ، بمعنى الانتظام والعادة . وعدم قناعة كالفينو بدائرية الوجود يطمس إحساس الحزن والشفقة الناجمين عن إدراك قوة التحول الحديديدية واستحالة رجوع الأشياء إلى ما كانت عليه . وهما القضيتان اللتان طاردتا وعيه ووعي كيركجارد معاً ، في أن

هروية كل شيء يقابله عدم إمكان الحرب من الموت . يتجلى هذا في نموذج إحدى المدن التي يتم الترميز إليها من خلال قفزة سمكة هاربة من مقار طائر «الغلق» لتسقط في الشبكة ، بينما يرمز للمدينة أخرى بركض رجل عار في النار دون أن يصيبه خدش . أضف إلى هذا تلك الغرابة الحزينة التي تعلق بنهاية

لو كانت كل منها تحمل شيئاً من فينسيا أو بالأحرى الحالات النفسية التي ألمت رؤى ماركو لتلك المدن ، والتي تجعله يجيب عن سؤال الخان الذي يطلبه بالحديث عن حديثه - الأم فيقول : «هل كنت أعثت عن شيء سواها ؟ » (مدن غير مرئية ص ٦٩) .

ثانياً : تليذب الخان بين الذاكرة والأمل طوال المتن يجعل منه شخصية ساعية وراء الصلابة . وتكمن أهمية هذا المنشود بالنسبة لطموحه السياسي في كونه يعرى نهمه إلى محاولة معرفة جميع « الرموز » من خلال لعبة الشطرنج التي يلعبها مع بولو بغية امتلاك (أي الخان) إمبراطوريته بشكل كامل وحقيقي ، لكن بولو وحده يدرك - كما يقول له - أنه قبل أن يحدث ذلك سيكون الخان نفسه قد صار « رمزاً أو أثراً بين الأثر » (مدن غير مرئية ص ٢١) .

ومعاناة الخان وبولو لا تختلف في هذا السياق كثيراً - من حيث الوجودية المشتركة - عن معاناة البطل الكبير كجاردى الذى يرى حياته بأكملها إقحاماً « دون شيء ثابت وواقعي »^(٤٥) حيث « كل شيء قابِل للتحرك وليس امتلاكاً حقيقياً »^(٤٦) .

ثالثاً : حيث إن الحركة تعنى انكماش صور الذاكرة وتراجعها ، يمكن اعتبار كل حركة في الحاضر خطوة نحو تدمير الماضي وتذويبه . وفي (مدن غير مرئية) يمثل الأصل (فينسيا) جزءاً من محاولتنا الانسى (والتي تحركها الرغبة في مقاومة الموت) كما أنه يثبت هشاشته الاستاتيكية في مواجهة التحرك الدائم للزمن . بهذا الشكل ، يظهر النص البحث عن التمركية على أنه « عودة مزيفة مثلاً تتظاهر بالسيان في لعبتنا الغامضة ، لأن حاضرتنا من السداخل متى انسكب يصبح حاضرتنا الخارجى ، وعندئذ لا يملك العودة إلى « الحاضر » الخارجى الذى عرفناه في الأيام الخوالي »^(٤٧) . ولعل العلاقة بين الذاكرة واللغة تمثل بعداً مثيراً . ففى نهاية (المدن والعلامات ٤) يحدثنا

«سرة» الخليفة . يتطابق أحياناً معنى اللجنة مع ذلك المكان ويتطابق الاثنان بدورهما مع المكان الأصل ، الأسطوري أو الخيالي للجماعة . . . وعادة ما ينظر إلى الطريق إلى هذا المكان على أنه متاهة^(٤٨) .

إن وجودنا بأكمله لا يختلف عن هذا الطريق . دائماً نحن منفيون ومستبعدون ، نحاول تأمين أنفسنا بالاتصاف بالذاكرة التي بدورها تلتصق بالمشابه ، مصلاً ضد التكلس والوحدة التي ليست مجرد نتاج الانفصال عن الأشياء والكائنات وإنما أيضاً - وبدرجة أكبر - الانفصال عن « الثبوتية » عن الديمومة التي تتصف بها الأشياء والكائنات ، وتمتحن إياها بالمقابل . ومعنى ذلك أننا نشعر أننا قد دفعنا - دون أدنى مساعدة منها - إلى سلطة العقل اللاعقدة التي تفرض علينا التغير دون توقف . . . وهو ما يغترب بنا في كل لحظة^(٤٩) .

والرغبة الشديدة في الثبوت ، التي يقابلها غيابها ، تفرض نفسها على النغمة البائسة في ثلاثة مواضع داخل نص (مدن غير مرئية) :

أولاً : هناك اهتمام الخان بفكرة وحدة الأشياء نظراً لانشغاله بهاجس الإمبراطورية ، الأمر الذى يدفعه للامتلاء برغبة أن يعرف (وبالطبع نحن نشاركه هذه الرغبة حيث يمثل بديلاً ، والأسئلة التي يطرحها على ماركو هي الأسئلة ذاتها التي نשלطها إلى معسرة إجاباتها) أليس هو الخائر - في إحدى الحوارات مع بولو - حول الأساس الذى يقوم عليه أحد الجسور « ما الذى يخلق جسراً من هذه الأحجار ؟ »

لكن الفرضية التي تحاول أن تجعل الأحجار مرتبطة بمدينة البندقية ، في ضوء تمأشى بولو الحديث عنها خشية أن يكون ذلك نذيراً ببدائية النسيان وتسلل ذكريات طفولة من بين الأصابع عبر هذه المغالطات ، هي فرضية يمانها الصواب . تماماً مثل محاولات خلع قيمة رمزية على الأحجار كأن تكون رمزاً للوجود أو القوة ، على الأقل لأن فينسيا - مدينته - (وإذا شئنا أن نجعلها رمزاً ولكن ببساطة وللأصل) (تعرض للتناثر والتشتت عبر مجموعات المدن المختلفة للمعرضة ، كما

شيء تروى ظمأ القاريء المتمثل في خرافيات محتوى الأطلس
الأشيه بتعويضة فلسفية : « كل الأسماك يمكن الوصول
إليها سواء أكت تمثلى (حصاناً) أم تقود (سيارة)
أم تجلف (قارباً) أم تستقل (طائراً) » (مدن غير مرئية
ص ١٠٧) .

لكن الأهم من كل هذا الحرية والرحابة اللتان يمنحهما
كالفينو لنا بكسر كل الإشارات الحمراء أمام الخيال . وحيث
يكون السلطان المطلق للمخيلة ، يمكن أن نصلى أن « ثمة
قصوراً تحتوي مدناً داخل أسوارها بدلاً من أن ترتفع داخل
أسوار أية مدينة ، وأن ثمة قلاعاً تنتصب بأمان فوق الرمال
المتحركة » (مدن غير مرئية ص ١٠٧) .

أيضاً تمثل الصفحات الأخيرة من الأطلس تدفقاً من
شبكات مدن بداية أو نهاية أو شكل محدد ، في تجد
مستمر ، حيث يجير كويلاى الرحالة بولو في القسم التاسع :
« كل صور للجماعات الإنسانية قد بلغت أقصى حد في دورها
ولا يمكن التنبؤ بالأشكال الجديدة التي يمكن أن تكسبها . . .
فالسبب غير المرئية التي من خلالها نحيا المدن . . يمكن أن
تكون هي ذاتها سبب رجوعها إلى الحياة مرة أخرى بعد موتها »
(مدن غير مرئية ، ص ١٠٦) .

لكن الأمل الأكبر الذى يقدمه الأطلس هو ذاك المرتبط
بالبحث الدائم عن « المدينة الكاملة الفاضلة » ، حيث يمكن
لماركو وكويلاى الانتصار على اغترابها من خلال حل رموز المدن
التي يحويها حتى يكون منفذاً لها « للحياة وللأمل والتذكر أكثر
من أى نموذج آخر » (٤٩) ، يلى على الأسطورة المرتبطة به أنه
من خلال امتزاج مدينتين تاريخيتين فوق صفحاته تنشأ مدينة
ثالثة - وحديثة - هي سان فرانسيسكو . إذن يمكن اكتشاف
الماضى في المستقبل .

هذا التفجير « الحديث » للزمن في نص « ما بعد حدائى »
يعنى - ضمن ما يعنى - الارتكان على خلفية استرجاعية
مصدرها وضعية ماركو الرحالة وهو يمثل بين يدى الإمبراطور ،
وغم عدم بروز التنادى في الأسلوب على أى نحو ، وأيضاً يعنى
استقلالية الذكرى والأمل بغض النظر عن هلامية الصيرورة .

الراوى من أنه « ليس ثمة لغة بدون خداع » (مدن
غير مرئية ص ٤١) ، بينما نجد اللهجة تنصير في
السطر الأخير من (المدن والعلامات) حيث
يقول : « الخداع أبداً لا يكون في الكلمات . إنما
قضى في الأشياء » (مدن غير مرئية ص ٥١) .

وفي (المدن والأسماء) نرى المسافر إلى مدينتى « أجلاورا »
رغباً في الاحتفاظ بالمدينتين اللتين تحملان الاسم نفسه في
ذاكرته ، لكنه في الوقت نفسه يكتشف أن حديثه لابد أن يلغى
إحداًهما ، حيث الذاكرة أمام عجز اللغة عن التثبيت تفقد
إحدى المدينتين بالفعل . وفي إحدى حوارات ماركو وإلخان في
بداية القسم السابع (رغم أن الكتاب ليس « مقسماً » على أى
نحو إلى أجزاء متلا) يخشى الأول الإيضاح باعتباره علامة أو
نظراً ببدائيات التحلل والانحلال . لكن جميع هذه التناقضات
قد حسمت من خلال الاعتراف الضمني باستحالة الاستغناء
عن اللغة باعتبارها وسيطاً خادعاً وتقريبياً ونقصاً ، مثلما يتضح
في قرار كتابة النص .

لكننا - مع ذلك - نجد داخل الأصدا الكبر كجارية في نص
كالفينو « زخرفة تشجيرية لنقش يبلغ من الدقة حداً يمكن معه
أن يقلت من قرص النسل الأبيض » (مدن غير مرئية
ص ١٠) . فما هذا النقش ؟

الحقيقة - رغم كل الألم والحكمة اللذين يتناولان التراقص -
أن الحزن في النص متوازن ، ويمكن استشفاف ذلك التوازن في
أكثر من موضع .

فمثلاً ، هناك الأطلس الذى يتصفحه كل من إلخان وبولو
والذى « يكشف عن أشكال المدن التي لم تكسب شكلاً أو اسماً
بعد » (مدن غير مرئية ص ١٠٩) .

فمن حيث هو « رمز للأدب المتخيل ، يحوى الأطلس
بداخله عنصرى الحلم والذاكرة » (٤٨) . وعلى هذا ، فرغم
توظيف الذاكرة (استرجاع أسماء بعض المدن المنسية والزائلة
والأسطورية ، الطوباوية والشريرة) في الإطلاع عليه (ماركو
يتذكر طرودة خالطاً بينها وبين قسطنطينية) إلا أننا نستشعر
أملًا وجريداً لديه . ثم إن حرية المخيلة التي تسمح بالحلم بكل

أن يتابع مسيرته إلى مدينة أخرى حيث «ماضٍ» له ينتظره أو ربما شيء كان يمكنه أن يكون مستقبله وهو الآن حاضراً غيره» (مدن غير مرئية ص ٧٥) . . . نجد النص يمهّد لتصالح الذاكرة والأمل - لعقد سلام بينهما هو نفسه لتصالح اللحظة الحاضرة حتى وإن كانت هي «واقع الحياة المرعب» الكبير كجاردي .

هناك أمل إذن لكنه كامن ، متوارٍ يصعب تعقبه ، تطمره وتسبقه معاناة الوعي الذي يتقابل مع النظرة الكبير كجاردي إلى العالم Live-Anskusele التي ترى أن الحياة شراب مُرّيتين - رغم ذلك - تناوله كالذواء رشقة بعد رشقة .

أليس من طبيعة الأحياء جميعاً معاناة العطش ؟

لكننا نثق في الأمل الذي تمنحه (مدن غير مرئية) ، فهو أكثر احتمالية من هجمات المزاج الكبير كجاردي المتقلب ما بين التذكر والأمل . فعل الرغم من إيمان كبير كجاردي أن اليأس ليس كامناً في الوجود الإنساني ، لأنه لو كان «لن يكون بأساً وإنما شيء يحل بالإنسان . . . شيء يعانیه بسلبية . . . مثل الموت الذي هو مصير الجميع» ، إلا أن كبير كجاردي ارتأى أن «إمكان» اليأس قائم في وجودنا . إن «إرادة الشيطان» The Will of The demonic أو اليأس في الفكر الكبير كجاردي هي نتاج اختيار ، ولاؤه الأول نحو اللامتحقق أو كل ما هو غير قابل للتحقيق . ولقد كان هذا اختيار كبير كجاردي .

ولقد كتب الفيلسوف الهولندي : «من كل ناحية ، يجب تفضيل التذكر ، فيه يكون المرء متأكداً ويمكنه دوماً أن يعود إليه وأن يترك له مهمة تفسير نفسه (أي التذكر) له»^(١) ، (الأقواس من عندي) . وميزة التيقن هذه التي تخص التذكر «تبدأ مع الفقد» . لكن في (مدن غير مرئية) لا تعد هذه الصفة مزية ، بل على العكس . . . إنها تمثل الفقد^(٢) . وهذا المعنى ، ففتح لسنا أكثر تعباً وإرهاقاً بسبب الأمل وإنما نحن «آخرون» غير أولئك الذين كُتسبهم قبل كارثة الأمل . . . ذلك الأمل الذي يخلق غربة كل ما لم نعهده ولم نعد نمتلكه ، وزعم ذلك «يقع في انتظارنا في أماكن غريبة لا نملكها» (مدن غير مرئية ص ٢٥) .

ففى (مدن مختبئة ١) نجد سلسلة مدن باسم «أولندا» «تبرعم» داخل بعضها البعض . وفى (مدن مختبئة ٢) «رايسا» المدينة غير السعيدة ، في كل ثانية ، تحمل بداخلها مدينة سعيدة غير مدركة لوجودها . وتحمل (مدن مختبئة ٣) أملاً أكبر حيث يعلن عن «بداية قرن جديد حيث يكون بإمكان جميع أهالي «ماروزيا» أن يطيروا كالسنونو في سماء الصيف» (مدن غير مرئية ص ١٢٠) . ولأنها تتكون من مدينتين يمثل اسم كل منهما الرمز الذي تتطابق مفاهيم وحياة سكانها معه ، فإن «ماروزيا السنونو» هي التي توشك أن تنجح في الإفلات وتحرير نفسها من «ماروزيا الفأر» ، بينما يجملنا الأمل والطموح إلى الجبال درجة أعلى في (مدن مختبئة ٥) التي تعلن أن «جميع مدن برينيس المستقبلية موجودة وكاثنة في اللحظة الحاضرة» (مدن غير مرئية ص ١٢٥) . إن «برينيس الظلمة» تحمل بلور مدينة عادلة وتحمل هذه بدورها بنورا لأخرى غير عادلة ، لكن هذه (ويلاحظ هنا أن بولو يهي حديثه عن هذه المجموعة من المدن بها) تحمل بذرة العدل ، وهكذا في تناحر سرمدى ، لا ينتهى .

«وفي القسم الخامس يروى الخان لبولو عن مدينة آها في المنام ، وهي مشيلة بحيث يمكن للقرن أن يستريح فوق أبراجها العالية مما يمنع «للاج» ميزة نادرة ، وهي أن تنمو بشكل نوراني . كويواكب مزقة الأمل هذه توظف مدينة البنديقية بما هي شاهدة على قدرة الإنسان على ابتعاث الكمال من بين الفوضى ، وهو ما يعارض مقولة التفتت (الشكل في النص إذ تبقى هناك وحلة الانتهاء إلى عالم ما أو معنى واحد) التي تقوم على فرضية أن الماضي والمستقبل لا يمكن أن يدجا ، وأن الزمن يكتسب انقساميته فقط عبر الوعي والذاتية ، وأن كل محاولة للترتيب المنهجي لابد أن تنهزم من خلال الزمن .

وبإلغاء الهامش بين الماضي والمستقبل . . . «للمستقبلات التي لا يتم بلوغها كفروع الماضي : إنها فروع ميتة» (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وفي قول «الراوى» : «إنه يشاهد شخصاً في ميدان عام يحيا حياة أو لحظة كان يمكن أن تكون حياته أو لحظته . . . لو كان توقف في الزمن المناسب» (مدن غير مرئية ص ٢٥) ، وأيضاً في قوله : «لا يمكنه التوقف ، لابد

يقدم أملاً إبداعياً مفاده أن بالإمكان أن نحيا ، بالذاكرة ،
و د الأمل ، وأنه ليس بالضرورة أن يبقى أسرى في مضيق
وجود مرتين بين أحدهما ، والأهم من هذا إيمان النص بإمكان
كسر شرنقة اليأس ، لكن فقط عبر تقبل الأشياء ، وتعلم كيفية
العيش داخل الشر بإدراك القليل بداخله الذي ليس شراً ، أو
مثلياً يقول بولو : « تعلم كيفية التعرف الأشخاص والأشياء
الذين ليسوا جميعاً وسط الجحيم » (مدن غير مرسومة
ص ١٢٧) .

وبالمفهوم الكندي القوتيري « استزراع أرضنا » وإفساح
مكان داخلنا ودخل الأشياء أسلم هذا القليل لكي ينمو
ويتشعشع . فإذا كان يتعين علينا في نهاية الأمر الإبحار إلى المدينة
التي « لا تعرف سوى المغفرة وأبداً لا تعرف الرجوع » (مدن
غير مرسومة ص ٤٥) ، وإذا لم يتم العثور على باب النجاة كما تنبأ
نبي الأمل كيركجارد *The Unfound Door* ، فسوف نكون ،
على الأقل ، قد حققنا وجوداً أقل عذاباً وسط الجحيم بالنسبة
لأنفسنا وبالنسبة لغيرنا .

لا شيء يحظى باليقين ، إذن ، بما في ذلك الماضي دائم
التغير .

وعلى حين يتلذذ كيركجارد بين الرواقية والقلق أو التطور
من اليأس إلى نقاهة التسليم ثم إلى درجة من التكرار ، يتولب
داخلياً ليظهر على السطح في لحظة جنون أو عاصفة تحمل معها
« نظاماً جديداً للوعي غير غثوم بزهة في عزلة التسليم » (٢٧)،
على أمل تحرير الشخصية غير السعيدة بما يؤدي إلى القناعة
الكيركجاردية النهائية التي تقيد « بضرورة » الألم وليس فقط
عدم إمكان تجنبه ، نجد (مدن غير مرسومة) تفسر غثرة
الطموح الكيركجاردى لنيل الأبدية من خلال الخلاص
الروحي ، وذلك بتأكيدها على عدم إمكان تضاد الألم
Inevitability ، وليس - كما يصبر كيركجارد على ضرورته
Necessity .

ولذا ، فبرغم أن نص (مدن لا مرسومة) لا يدعي تمثل
طموح علاق كالطموح الكيركجاردى ، إلا أن هذا النص

الهوامش :

Michael Roth: *Remembering Forgetting: Maladie de la mémoire in Nineteenth-Century France*.
Représentations. spring 1989, number 26.

(١) انظر :

Italo, calvino: *Time And The Hunter*. Translated from the italian by william weaver-
First published in Abacus by sphere Books ltd. 1963. Part II, p. 80.

(٢) انظر :

Introduction to special issue Memory and counter-memory, p.2

Helen Lang: on Memory: Aristotle's corrections of plato *Journal of the history of Philosophy*,
volume XVIII. 1980, p. 384.

(٣) انظر المرجع المذكور :

(٤) راجع :

(٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٧) انظر :

(٨) انظر :

The Encyclopedia of philosophy, vol. 5, p. 267

Josiah Thapson: *The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous Works*. Published by
Southern Illinois University Press, 1967, p.92.

James Mark Baldwin and The international board of consulting editors: *The Dictionary of philosophy and psychology*,
vol. II. published by the Macmillan Press 1901, p.63.

(٩) انظر :

(١٠) انظر المرجع السابق ص ٢٠

- (١١) انظر :
Hentiff Bergson: *Matter And Memory* , Published in this edition 1988 by zone Books, New
york, printed in canada. conclusion, p. 238.
- (١٢) انظر للمرجع السابق ، الفصل الأول ، ص ٣٣ .
- (١٣) للمرجع السابق ص ١٤٦ .
- (١٤) انظر :
James Mark, Baldwin and the international board of consulting editors: *The Dictionary of
philosophy and Psychology*: vol. II, published by the Macmillan Press, 1901, p. 276.
- (١٥) راجع :
c. Landseman: *Philosophical problems of memory*, *Journal of philosophy*, vol. 59, December 1962, pp.57-65.
- (١٦) راجع :
Henri, Bergson: *Matter And Memory*. Published in this edition in 1988 by zone Books, New york. p.149
- (١٧) المرجع السابق ، ص ١٥٠
- (١٨) المرجع السابق والمصنعة السابقة .
- (١٩) المصدر السابق . ص ١٦٩
- (٢٠) المصدر السابق . ص ٦٥
- (٢١) المصدر السابق . ص ٧٣
- (٢٢) انظر :
Josiah, Thompson: *The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonym nous works*. Published by
Southern illinois university Press, 1967, P. 94.
- (٢٣) انظر :
Italo Calvino: *Time And The Hunter*. Translated from the Italian by william Weaver.
First Published in uk by Jonathan cape ltd, 1970, part III, p. 140.
- (٢٤) انظر :
Lawrence. A, Breiner: *Itals calvino: The Place of The Emperor in invisible cities*. *Modern Fiction studies*,
Vol. 34, number 4, winter 1988, p. 569.
- (٢٥) انظر :
Albert. H, Carter: *Invisible cities by italo Calvino*.
The New Republic. December 28, 1974, p.30.
- (٢٦) انظر :
John updike: *Metropolises of the Mind*. The New Yorker. February 24, 1975, P. 138.
- (٢٧) راجع :
The Times Literary Supplement. February 1973, B. 140.
- (٢٨) انظر :
Soren Kierkegaard: *Either / or*, part I. Edited and translated with introduction and notes by Howard V. Harg and cdms
Princeton university Press, 1987. p. 22
- (٢٩) المرجع السابق . الجزء الأول ص ٢٢٤
- (٣٠) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥
- (٣١) انظر :
Peter, G, Christensen: *Utopia and Alienation
in Calvino's invisible cities*.
Forum Thibicann, vol. 20, part I, spring 1986, p. 22
- (٣٢) المرجع قبل السابق . الجزء الأول ص ٢٢٥ .
- (٣٣) المرجع السابق . الجزء الأول . ص ٢٢٥ .
- (٣٤) انظر :
Josiah, Thompson: *The Lonely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works*.
Published by Southern illinois university press, 1967, Part i, chap. 2, p. 42.
- (٣٥) المرجع السابق . الفصل الثالث . ص ٥٩ .
- (٣٦) المرجع السابق ، الفصل نفسه والمصنعة نفسها .
- (٣٧) المرجع السابق ، الجزء الثاني . ص ٧٧
- (٣٨) انظر :
Laura Marcello: *Form And Formula in Calvino's invisible cities*. *Review of contemporary Fiction*.
Vol. 6, part 2, Summer 1986, p.96
- (٣٩) المرجع السابق الجزء نفسه ص ٩٧ .
- (٤٠) انظر :
Soren, Kierkegaard: *Repetition-An Essay in Experimental Psychology*. Translated with introduction and notes by Watter:
Lowrie. Harper and Row Publishers. 1941, p.68.

- Josiah Thompson: *The Lovely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works*. Published by Southern illinois university: انظر (٤١)
press, 1967, Part II, chop. 5.p. 116.
- Rene, Girard: Proust: A collection of critical Essays. Originally Published in 1962 by Prentice Hall, inc.- Poollet, Georges: Proust And Human Time, p.168. انظر : (٤٢)
- Linda, B, Hall: *Labyrinthine solitude: The Impact of Garcia Marquez. Contemporary literary Criticism*. vol.10. p. 214. انظر : (٤٣)
- Rene, Girard: proust: A Collection of critical Essays. Originally published in 1962 by Prentice Hall, inc. and again in 1963 by Green wood press, p. 153. انظر : (٤٤)
- Soren, Kierkegaard: *Either/ or*, part I. Edited and Translated with introduction and notes by Howard v. Harg and Edna H. Harg. Published in This edition by Princeton university Press, 1987. p. 512. انظر : (٤٥)
- الجزء نفسه والمقدمة نفسها . المرجع السابق . (٤٦)
انظر : (٤٧)
- Italo, Calvino: *Time And The Hunter*.
Translated from the italian by willian Weaver. First published in uk by Jonathan cape itd 1970, part i, p.50.
- Peter. Gr. christensen: *Utopia And Alienation in calvino's invisible cities*. انظر : (٤٨)
Forum Italicum, vol 120, part Inspring 1986, p.24.
- Proston, J, Cole: *The problematic self in Kierkegaard and Freud*. Published by yale university press, 1971, p. 76. (٤٩) المرجع السابق ، ص ٧٥
انظر : (٥٠)
- Soren, Kierkegaard: *Either/ or*. part I. انظر : (٥١)
Translated and edited with introduction and notes by Howard v. Harg and Edna H. Harg. published in 1987 by princeton university press, 1987, p. 584.
- Soren, Kierkegaard: *Repetition-An Essay in Experimental Psychology*. انظر : (٥٢)
Translated with an introduction by watter Lowrie Harper and Row Publishers, 1941, p. 39.
- Josiah Thompson *The Lovely Labyrinth: Kierkegaard's Pseudonymous works*. انظر : (٥٣)
Published by Southern illinois university press, 1967, p. 126.

ستانيسواف ليم

رائد الرواية والمسرحية

العلميتين

هناء عبد الفتاح

وكلذك (الفانتازيا والمستقبلية - ١٩٧٣) . كتب عنه النقاد والباحثون الأوروبيون عددا من الكتب النقدية والعلمية ، آخرها (ليم والأخرون - ١٩٩٠) للباحث أنجي ستوف A. Stoff .

انشغل « ليم » في المرحلة الأولى من إبداعاته بقضايا هي مزيج من المناظرات الأدبية والفلسفية الإنسانية العامة والمستقبلية ، التي اتخذت طابعا تجريبييا خالصا . ويريد « ليم » في كتاباته تصوير لقاء الإنسان بظواهر متغيرة تختلف اختلافا كبيرا عن الظواهر الطبيعية للتسمة بمعايير وقياسات إنسانية تتوافق مع طبيعة الأرض التي نحيا فوقها ، حتى إن هذه الظواهر تبقى حتى النهاية غير مفسرة ؛ حيث الفضلاء الحقيقي هو فضلاء لانتهائي ، وحيث البشر ذوو المعايير والقياسات « الأرضية » ليس بمقتلورهم تحليلها والقياس بتفسيرها . ويقوم ليم بالاستعانة لإيضاح مفهومه بالنظرية الأنثروبولوجية ، لي طرح سؤالا هاما : ما الذي سيحدث للإنسان إذا التقى بشيء أو ظاهرة ، تتفوق على قدرات علمه واستبصاره ؟ . سيكون باستطاعته أن يتقنع بها ، وأن يوافق على وجود المتفوق عليه ؟ ! وتبقى الأسئلة مطروحة ، باحثة لها عن إجابات من وراء ستور

ولد « ليم » (Stanislaw I.EM) في عام ١٩٢١ ببولندا ، وأنهى تعليمه متخصصا في « السبرائية » أي علم الضبط ، وقد احترف الكتابة وتخصص في كتابة القصص والمقالات والدراسات ، وله تجارب مسرحية فانتازية هامة .

يعد « ليم » رائد الرواية والمسرحية العلمية البولندية ومجلدها ، وهي تشمل - عتده - موضوعات وقضايا إنسانية وبيولوجية علما تساهل التقدم العلمي والحضارى . من أهم أعماله الروائية : (غيمة ماجيلان - ١٩٥٥) و(عدن - ١٩٥٩) و(سولار - ١٩٦١) ، وكذلك مجموعاته القصصية القصيرة : (يوميات فلكية - ١٩٥٧) و(سيريلادا - ١٩٥٩) و(سفر الروبوت - ١٩٦١) و(الوهم الكبير - ١٩٧٣) . وأهم مسرحياته : (أنت موجود يامستر جونز ؟ !) و(البروفيسور تارنتوجا) .

قام « ليم » كذلك بكتابة العديد من الأبحاث العلمية الأدبية حول شئ الموضوعات والقضايا الثقافية ، حيث تتداخل فيها النظرية الأدبية وعلوم الفلسفة والجمال ، ومن بينها كتاباه الهامان : (فلسفة الأحداث العارضة - ١٩٦٨)

الرواية . ولذلك فهو أدب لا يخلق على نفسه في أثناء ممارسة كتابته ، وإنما هو أدب يتخطى حدوده المرسومة ، حتى يبدو عليه أنه فن تشكيل المستقبل ، أشبه بتقرير عن اللقاء المستقبل المرتقب بين الإنسان والآلة الخادة الذكاء والحكمة ، إنها صنعة يده ، أطلق عليها اسم « جوليم - Golem » فهو أدب أقرب ما يكون إلى المنهج العلمي النظرة لنصوص مؤلفة من قبل مؤلفين غير إنسانيين . إنهم مجرد آلات حاسبة (كومبيوتر) ، ترهص بمستقبل القرن الواحد والعشرين ، حيث قضية التواجد المشترك لحوار ثنائي : « إنسان » وغير « إنسان » للذكائين البيولوجي والآلي ، ومثل هذا الحوار بدوره مفتاحاً من مفاتيح المستقبل لفهمه والوعى به .

« [. . .] في الرحلة التي قطعناها في كتابتي ، لم أكتب عن الشخصيات المتداولة نفسها ، ولو فعلت ذلك لأصبح الأمر مستحيلاً من حيث التنفيذ التقني ، بالإضافة إلى الشعور بالملل الذي يمكن أن يصيب به قارئ ، لكنني أكتب كذلك تمهيدات ومقدمات لهذه الأعمال ، لأسهل استيعاب قارئ لها . ويسعى هذه المهمة برمتها إلى الوصول لما أراه ؛ من أننا لا نعرف في حقيقة الأمر ما الذي سيكون عليه العالم بالقبض ؛ [يؤكد ليم] بأنه لا ينبغي أن نكون معدين لكل شيء ؛ أي لكل ما هو مهد للتفكير ؛ على شريطة أن يكون هذا التفكير منطقياً متسماً بحساسيته المرفهة [فالأدب لا يعتمد على تلك القواعد القاسية التي يتقيد بها العلم ، بل يتعاش داخل العامل المشترك Licentia Poetica ، وهو الانحراف عن الأشكال أو اللوائح والاطر التقليدية المتعارف عليها ؛ ليتمكن للأدب أن يكون أكثر اقتراباً من الحدود التي يسمح بها العلم وتوقعات المستقبل العلمي (اختراق الفلك ، ص ص ٣٠ - ٣٢) .

ويصف ليم L.E.M. الرواية العلمية بأنها قد خلقت عالمًا متخيلاً متميزاً بانسجامه :

« فهذا الثبت المنتج عبر حساسية المؤلفين والكتاب - من

أعمال ليم » المتضمنة أطروحات علمية وفلسفية ، تقتضي معنى الوجود الإنساني فيها وراء الطبيعة ، وتثير تساؤلات « هاملية » أخرى حول عجز البشر عن فهم علمهم المحيط ؛ أي الرغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة .

لا يؤلف ليم « كتيبه بطريقة فوقية ، أو بأسلوب يعتمد على الإثارة ، لأنه لا يهدف إلى سرد مغامرات بوليسية . إن قصصه ورواياته تتضمن أفكاراً عامة ، هي جزء لا يتجزأ من الأفكار الإنسانية والعلمية ؛ الفانتازية التي تشغله وتثيره . ويتغير أسلوب ليم « بتغير المراحل الزمنية المتعاقبة . فهو يرى أن الأدب المسمى (S. F.) Science Fiction - أي الأدب العلمي - يقترب عاماً بعد عام من هاوية الخطر ، ومنشأ هذا الخطر يأتي إلينا من أننا نفقد تعرف الأخطار التي تهددنا ويزداد حجمها في العالم ، للدرجة أنه ليس بوسنا التحقق من وضعيتها الحقيقية وحجمها الطبيعي ، وأننا لا نتيقن تماماً الاختلاف بين وزنها الفعلي وقيمتها الموضوعية ، فيها يتعلق بقدرنا الآن ومستقبلنا الآن .

« أحاول أن أتحلل خصوبة ثقافة المستقبل . ليس هذا حلساً جليداً عميقاً ، وليس هذا ، كذلك ، إرهاباً روائياً . إنه شيء أقرب ما يكون إلى التوسع الميكروسكوبي لأفق فكرنا . ولأن الأمر يخص الفكر ، وخصوبة الثقافة ، وعطاء العمل الفني ، وتلك الافتراضات الخيالية ، لذلك نكتشف ثروة في حجم الخيال والتصور في ميدان الأدب . إنه خيال له خصوصيته وسيطرته ، وربما يكون هذا الخيال غير مريح ، لكن له سلطاناً عظيماً . إنه خيال من الدرجة الثانية ؛ حيث أبطاله ليسوا شخصيات إنسانية ، مثلاً يوجد في القصص العادية ، بينما ألقت هذه الأعمال خصيصاً لتعرض أبطالاً آخرين . فهل هذه روايات فانتازية خالصة ؟ [يطرح ليم سؤالاً حول كينونة الرواية العلمية] لا أعرف إلى أي مدى صحيحة هذه التسمية . لا أعرف ! وأعترف أن هذا الأمر لا يعنق كثيراً . إنه - على أي حال - أدب يظهر فيه عالم خاص بساكنه لا أقوم بوصفه . إنه أدب خالص وعن الأدب في الوقت ذاته . وليس بمفهوم يقف بالمرصاد ضد

العلمية لم يصل بعد إلى مستوى أهمية تلك الظواهر الخطيرة التي تهددنا كظاهرة العالم الآلى الجديد ، حيث يتصف الموقف الأدبي برمته بالتناقض ، فنرى هذا النوع الروائي الجديد يمتص قدرات مؤلفيه ، فترفع قيمة هذه الأعمال وأهميتها على مستوى الأعمال الأدبية الكبرى التي يؤلفها كتاب لا يدركون أنهم يمثلون - كما يصفهم « ليم » - « جماعة كاسندرا » القرن العشرين .

ويمجوار الرواية العلمية (S. F.) الخالصة يقف على قدم وساق الفن الروائي الفانتازي . وكما من الكتاب استخلصوا كمية « ضخمة » من المحابر ليتمكنوا من أن يرسموا بدقة الحدود العلمية والأدبية الفاصلة ما بين هذين المصطلحين الحديثين في أدبنا المعاصر : الرواية العلمية والفانتازية . إن « ليم » يتخوف من الصعوبات الناشئة عن أن معرفة الاختلاف بين التعبيرين أمر غير مثمر على الإطلاق ، وليس لصالح الأدب الروائي الجديد ، بل إن Ray Bradbury - وهو واحد من أشهر كتاب الرواية الفانتازية المعاصرين - يعرف هذين النوعين قائلاً :

« [...] إن الرواية العلمية تعتبر الابن الشرعي والطبع لقانون المواطن الذي يدعى (بالأدب الخالص) ، فهو يصنع إلى اللوائح والأطر للعالم الطبيعية والاجتماعية والنفسية . إنه مواطن منضبط دقيق ، أسلوبه وطريقته سلوكه يمكن توقعها . أما الفانتازيا فهي عمل أدبي أقرب ما يكون إلى الجريمة الأدبية . فكل فانتازيا تتجاهم قانوننا وما يتخطاه ، أما فن الجريمة الروائي فيغطي الإهانات المؤلف وأسلوبه حيث يستمر الجسد أولاً قبل أن يفجر دمه » (استكشافات ص ١٥) .

أما ليم فيرى أن الرواية العلمية (S. F.) غداً يدها لتصانح يد الفضاء وتعامل معه في راحة واحتواء ، بينما تفتت الفانتازيا هذا الفضاء وتديره لصالحها نحو الناحية اليسرى وتقلبه رأساً على عقب في جزئيات يصعب تعرفها ، فتوجه البشر لينفذوا عبر جدران المستحيل .

أضعفهم حتى أشهرهم يُقدّم على تبني ظاهرة واسعة ، تأثير اهتماماً أكبر للمتلقى ، وهي كتابة أعمال فريدة لأهم الكتاب في هذا الميدان الجديد . لقد تجاهل النقد الأدبي لفترة طويلة سيطرة القصص العلمي Science Fiction على هذا الميدان ، وكان يعتبر النقاد أن القسم الأكبر من هذه المؤلفات مجرد أعمال أدبية فاقدة القيمة ، وهي لديهم تتساوى في الأسلوب والتناول - سواء كانت أعمالاً متممة إلى أدب الجريمة أو مستفيدة من طابع « السوترن » . إن وجهة نظر النقد الأدبي - بهذا المنهوم - غير صالحة » (٢) .

فمن بين قصص الجريمة التي يرى النقد فيها أنها تسرع على قدم المساواة مع الروايات العلمية والطابع الفانتازي لها ، نجد اختلافاً جوهرياً ، فأحداث قصص الجريمة تقع في مواقع محددة بعينها . وأعمال كهله لا تريد أن تكون أكثر من كونها قصصاً شبيهة بتلك التي تبحث عن حلول للأغزائ تتطلب من قارئها ذكاء معيناً . وعلى الرغم من أنه أحياناً يضيق أسماها الأدبي الذي يتكون داخله نسج قصة من هذه القصص ، فتزداد كذلك قيمتها الأدبية بقدر أكثر اتساعاً من مختلف القصص والروايات العلمية ، فإن القيمة الفنية فيها ليست بمسألة ذات أهمية .

يعني هذا أن كل القصص وتلك الروايات التي تدور حول الجرائم لا تشكل في النهاية بناءً أدبياً متكاملًا ، بل تبحث بشكل منفرد عن مختلف الأساليب التي لا تعيب القارئ بالملل ، كما نشاهد في مختلف الحلول التي لا تنتهي للمواقف الدائمة المطروحة ، كالبحث عن مرتكبي الجريمة ، في الوقت الذي تمثل فيه الرواية العلمية أساساً لبناء أدبي واضح للملاحق ، نرى فيه خليطاً من الاتهامات والموتيمات والأفكار ، يلعب فيها السرد دوراً هاماً لإبداع بنيتها ونسجها الذي يعرض من داخله قضايا المجتمع المعاصر . ويتحكم في مؤلفي الرواية العلمية (S. F.) صمت مشترك ، ليس فقط تجاه التيار التقني لتطور حضارتنا ، بل التوقف أمام ظاهرة الإيمان « بالآخرويات » (Eschatology) كالبعث والحساب وغيرها في عصر كعصر الماكينات والآلات المركبة . ومع ذلك ، فإن أسلوب الرواية

(الملائكة الآلية) لتشكيلها ، في النهاية ، إنساناً خائفاً ملتاعاً تائباً لمصر « العقل الالكتروني » المتحكم ، و « انفجار القنبلة الهيدروجينية المسيطرة ! » (استكشفت ص ٢٥) .

إن اقتراب الفانتازيا العلمية من صيغة الحكاية ، ليعبد ظاهرة حقيقية يصعب تجاهلها . ويرى بعض النقاد أن الفانتازيا العلمية مجرد حكايات تمثل عصر الذرة وتدور حوله ، ولكن وراء هذا التعريف قد تناسى هؤلاء النقاد مسألة هامة ؛ هي أن الروايات العلمية (S. F.) هي قصص تود أن تطرح أفكارها وقضاياها وفق ما يطرحه العلم ، وبفضل هذا المفهوم نستطيع التعرف على علانها أو على الأقل يمكننا أن نضهم . إن قصص الحكايات العادية تتطلب من القارئ أن يكون على استعداد أثناء قراءتها للتخلص من حالة الإدراك اليومي الدائمة ، بل التخلص كذلك من الوعي بما هو ممكن ، وبما هو مستحيل . فالحكاية بتقاليدها وقواعدها المقررة لا تطالب القارئ بالإيمان الحقيقي بعالم واقعي غير طبيعي ، وإنما تمنحه تبعية لحظة وتقية لقواعدها . لذلك فهذه الحكايات عبارة عن هسو متوج بموعظة أو رسالة أخلاقية . فسيناريو الحكايات لا يطلب الحاكى أو « القاص » بأى عمليات تستلزم شروحات مطولة . والقاص ليس ملزماً بالإجابة عن أسئلة كهذه ؛ لماذا يتحول « المشط » الذى قذفت به الساحرة إلى غابة ؟ ، ولم لا تندفع مياه الحثاية من منابعها ؟ أو ما الأسباب التى تجعل بإمكان الساحرات الطيران ؟ ... إن قواعد حكايات S.F. وتقاليدها تجعل المؤلف يقدم « وصفات » مناسبة واستيضاحات ملائمة ، ليتمكن له - بدوره - أن يضع نظريته العلمية المحددة ، وأن يتمكن من تفسير أسباب الأحداث التى تقع من خلالها هذه الحكايات .

إن كل حكاية يمكن تحويلها إذن إلى رواية علمية - كما أثبت ذلك Frederic Brown بشكل يدعو إلى الفكاهة بمقدمة لأحد كتبه قائلا :

« [...] لتعرض لحكاية الملك ميداس . فالإله باخوس كان مدينًا بالعرفان للملك ميداس ؛ وللملك نفذ رغبته في أن كل شيء سيملكه الملك سيتحول من فوره إلى ذهب . وكذلك الأمر في الرواية العلمية التى

فالرواية العلمية بمعنى آخر - كما يرى ليم - « تضع الإنسان بشكل متوازن - فوق قسم الصخور المرتفعة شامخاً ؛ أما الفانتازيا فتلفظ منها » . إن السمة الغالبة التى تصف بها أعمال كتاب الرواية العلمية هي أن كل مؤلف يعد نفسه مسؤولاً عن تحديد - بدقة - كل من النوعين في كتاباته ، ويعرف بالضبط متى يستخدم على حدة كلاً منها ، وفق الوظيفة والطرح اللذين تستلزمهما طرق الكتابة . ومع ذلك ، فإن جميع هذه المحاولات تلمظ التمسك الشديد بالتعاليم والأساليب التقليدية في تناول والتفسير . وهذا ما يجعلنا - على سبيل المثال - نفرق بين Poe وويلز Wells ؛ فاعمالها القصصية تقع بين المألوس والمذهبان عند النوم ، وليس من الضروري أن تكون منطقية مراقبة من قبل الخيال من جانب ، وبين الإفلاس المادى التسمم بالجفاف للعالم الذى من دقته المتناهية تبتق جميع الاستنتاجات التابعة من الافتراضات المقترحة من الجانب الآخر . إن كلا العاملين - العقل والخيال - يختلط بعضهما البعض ، وتشكلان وفق نسب متباينة تعتمد على حرارة أقلام الكتاب ، وجرأتهم في التعبير ومزاجهم اللحظى عند ممارسة الكتابة . فلماذا حاولنا فصل هذين العاملين عن بعضهما البعض ، فستحول أعمال هؤلاء الكتاب إلى أعمال عاقر غير مثمرة ، يشبه ذلك تلك المحاولات العقيمة التى تقوم على الحدس التحليلي لبحث مسألة : كم تصل نسبة الهرمونات المذكورة المنفصلة عن المؤنثة والمكونة لقومات شخصية الإنسان المحددة وتفرده ؟ ! . ويعقد « ليم » مقارنة بين مؤلف الرواية العلمية والمؤرخ :

« [...] وباعتباري كاتباً غير مؤرخ ، حيث لا أملك طموح المؤرخ ؛ أو الرؤية الكافية التى تجعلنى مؤرخاً لذا فإننى لا أعرض في كتاباتى معلومات عن الظواهر التاريخية داخل الرواية العلمية (S.F.) ، ولكن بمقدورى تمجيد ما أعرف عنها في نطاق البراهين والدلائل التى تثبت أن الفانتازيا العلمية الحديثة نشأت وفق المعطيات التالية : الحوادث الشعبية ، والحكايات الفلسفية ، والقصص الشعبية ، وعالم « المدينة الفاضلة » اليوتوبى ذو السمة الاحتمالية الفلسفية ، وكذلك الهوية المعاصرة للتكنولوجيا الحديثة التى خرجت من مجرد كونها ظاهرة تفنؤلية بدائية تنظر لحضارة

تناول ذات الموضوع ، فإنها ستكون على الوجه التالي :
مستر ميداس - صاحب مطعم يوناني في (برونيكس)
ينفذ حياة ساكن ما ، يقطن في كوكب سيار بعيد عن
الأرض ، كان متخفياً ومتسترًا بنيويورك ؛ ملاحظاً
ومراقباً ومثالاً للهينة الفيدرالية لكوكب « المجرة » - يبنى
هذا المراقب آلة تغير جسد ميداس إلى « فيزيات »
لدرجة أنه يلمسه لإيصاله يجعله يملك القدرة المؤثرة
لتحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب » (استكشاث
ص ١٣) .

فنادرا ما تقترب الروايات العلمية (S.F.) من تلك الصورة
التي تقرّبها من مجرد انحلال قائم على نسخ الموثفات القصصية
(موثفات الحكايات) . ومع ذلك فليس ثمة صعوبة من
اكتشافنا داخل هذه الأعمال الأدبية ؛ أن الروايات العلمية
(S.F.) ما هي إلا تناسخ لتجسيد قصصى تقى لعدد غير
ضئيل من المهملات ، وقطع الديكور ، والإكسسوار لهذه
الحكايات ، بل تجسد فيها مواقف كاملة وشخصيات
مستخرجة من تلك الحكايات مثلاً نرى في مختلف أنواع
الابالسة وأشكالهم واللؤلؤيين (أشخاص مسخوفاً ذئاباً) والجئن
والأرواح ، ليظهر كل ذلك في حكايات الرواية العلمية (S.
F.) على شكل زائرين حضراً من الكواكب السيارة في زيارات
لكوكب الأرض . فالصيف العلمية والاكتشافات الجديدة
أو الاختراعات المبتكرة ما هي إلا دلائل جلييلة لمصباح علاء
الدين وللبساط السحرى وطاقيّة الإخفاء وغيرها مما نلتقى به في
الحكايات الشعبية . إن ظاهرة تغير الإنسان - وهي سمة غالبية
في الحكايات والقصص الشعبي - تظهر في الرواية العلمية (S.
F.) باعتبارها منتجاً لتحول علمى وراثى ، أو تأثير ناتج عن
القرى العضوية الكيميائية الذاتية ، أو ناتج عن عملية « غسل
المسخ الإنسان » أو غيرها من العمليات المشابهة من قبيل
« العمليات الجراحية » للروح البشرية ، وصولاً إلى عمليات
نقل المسخ لأجساد أخرى . « فطالقة الإخفاء » المعروفة في
الحكايات تحمل عليها في الرواية العلمية : emitter أو ما يطلق
عليه بالصدى الواقى ضد « الضغط » ، ويدل على قارئة
البخت المعروفة التي تجلب الحظ ؛ « تتحول إلى « شمس »
ميكروسكوبى كهربائى ، يجعله بطل الرواية في أثنه ، أو يوضع

تحت جلده ، ونياية عن « العصى المتحركة » التي تعاقب
الأشوار ، نجد في الرواية العلمية (S.F.) مختلف الآلات
الحربية الحديثة ؛ التي ترهص بمكنة المستقبل ، وتقنيات
العسكرية المعاصرة ، وعلى رأس قائمة هذه الآلية الحربية
المخيفة « القنابل الهيدروجينية » . أما تيمة الساحرة التي تقوم
بملء المائدة ، بكل ما يشتهيه المرء ، ويتعطش إليه ، فى أن أثر
حركة سريعة من اليد ، فتجذب في أدب الرواية العلمية ما يناسبه
ويشلائم معه داخل ميدان علوم حديثة مستحدثة
« كالسبرناتيك » و « الوضع النسي للفرات في جزئيات »
تتوالف وتتركب مع الذرات الأخرى ، فتخلق مختلف المواد
والكائنات سواء كانت حيوانات أو بشر . إن هذه الزمرة من
العوامل المتناظرة في الوضع أو التكوين أو الوظيفة ، يمكن
الاستمرار في رفع معدلاتها ، لكن هذا لن يزيدنا جليداً سوى
الإثبات بأن تقنيات الرواية العلمية ومفرداتها قد تفوقت على
أكثر الحكايات جرأة وخيالاً ، حتى أننا نعتز فيها على نوع من
الأساطير التي ربما تكون أبعد زمناً وأصلياً في عالم البولولوجيا ،
حيث تستكشف الرغبة المتأصلة في نفس الإنسان ؛ وهي شوقه
إلى الخلود وتمطشه إلى المعرفة .

ومع ذلك فليس الاختلاف الفنى التقنى ، يمثل تغيراً
كاملاً ، وجداراً سميكاً ما بين الرواية العلمية (S.F.) والحكاية
الكلاسيكية ، لذلك ففي معظم الأحوال نعتز على موضوعات
مشابهة تقابلها بشكل مستمر في الرواية العلمية كتقنيات
العجائب والمعجزات ، حيث يصعب منذ الوهلة الأولى
توصيف مختلف الظواهر الطبيعية واكتشافها ، كما يصعب - في
الوقت ذاته - التخلص من الخيالات والتصورات والأحكام
البشرية المتعارف عليها منذ أمد بعيد ، باعتبارها غير قابلة لأن
تمس . فاللعان للمستخلصة من هذا الطراز من القصص يعد
تقريباً فنياً حول الأعمال المتصلة بالاكتشافات الإنسانية المتصلة
بالاختراعات غير العادية ، وفي جملة واحدة يمكن لنا حصر
الأعمال الروائية العلمية على الوجه التالي :

اختلاف الكائن وتوصيف الآلات ، والإرهاص بالظواهر
المادية ، على اعتبار أن الإنسان محورها ، وهو الذى شكلتها
يداه ، وهي - حتى اليوم - غير متواجدة ؛ ويحتمل أنها ستوجد
يوماً ما . ويشق أن هذه الظواهر من الناحية الأدبية أقل

تفسير الظواهر الخارجية المنتصبة بمحيط الأرض ، يزيد هذا من التأثير الفعال للرواية العلمية وجاذبيتها .

قليل من مؤلفي الرواية العلمية (S. F.) يصلون إلى هذه الدرجة من الحذر والتبصر في رؤية المستقبل بمنظور الحاضر ، وتحديد أطر تصوره والتحكم فيه ، على أمل الوصول إلى نتائج باهرة ، تعد خيرة خيال الإنسان وبصيرته ، تفتتح لتفجر المادة المتحلقة فناً بأسلوب الطريقة العلمية ومنهجها ، فتتعدى إمكاناته المحكمة ليصل الإنسان إلى قواه الخالصة غير المقيدة ، ويجررها لتعينه في الوصول إلى مناطق غير مأمونة العواقب ، في بلاد يكون هو خالقها ، تزرخ بالقدرات الهائلة المعطاة ، حيث يعتمد الكاتب فيها من جلد عن الواقع الفوتوغرافي ، ويفقد التواصل معه ، ليدور أماناً فانتازياً صائفاً ؛ حكاية جديدة ، دون ملحق فني إضاحي ، شاحب بتخفي وراء ضباب التفاصيل اليومية المقتبة . فليس بمقدور الكاتب أن يرتفع إلى مستوى القضية الواقعة للوجود ؛ فيصبح القارئ وحيداً في انطباعه المربع ، المتزخزخ بهتزازات نفسية داخله غير مضرة له ؛ تنتج عن التخوف أو اللعبة البدائية الناشئة عن معاشتنا للأحداث غير العادية التي تزرخ بها التجربة العلمية ، ولكن أكثر ما يزعج القارئ في الوقت نفسه هي لحظات الهدوء والسيان . إن الروايات العلمية (S. F.) لا تحقق لنا الهدف الأول ولا تمنحنا الهدف الثاني ، بل إن أكثر ما تصل إليه أو تنشده الوصول إليه يتلخص في التعبير التالي : *It Could Happen to you!* ، يعني أن هذا يمكن حدوثه لك كذلك . فالتطور العلمي والتغني في السنوات الأخيرة وما قبلها من قرننا العشرين - بداية من القفزة الهائلة لتكنولوجيا السمار التي تسببت عنها الحروب ، مروراً بهدير الاختراعات وعلى رأسها القنابل الذرية والهيدروجينية وتطوراتها ؛ ونمو علوم السيرناتيك ، وصولاً إلى التركيب الداخلي للعلماء ، حيث العلاقة الثنائية النابعة من الشعور بالإنهيار لهذه المكتشفات والإنجازات العلمية الهائلة ، وعدم الرغبة والكرهية والشعور بالرضا في آن ، لما آتت به تباعاً سنوات الحروب ، وبدرجة واضحة الترسانة العسكرية المتطورة ، من اكتشافات أكثر جرأة وضراوة للآلة الحربية للمدمرة ، أدى كل هذا إلى أن تصبح الرواية العلمية وثيقة تسجيلية ومثلاً ، بل إلهاماً خفيفاً ، لكل

طموحاً ، ولكن من ناحية التعرف عليها ، فإن طريقها يشبه الطريق التقليدي المتميزة به الحكايات ، كما ينطبق الحال - على سبيل الحال لا الحصر - في روايات فيرن (Vern) الفانتازية ، التي تظهر فيها الصعوبات والعقبات التي ينبغي على الإنسان التغلب عليها ، فيتمكن من السيطرة على منطقة جديدة مكتشفة تالية من المناطق المحيطة به ، عدا سيطرته على طبيعته الإنسانية غير المثالية .

وبالأسلوب التعليمي البنائي نفسه ، تبوأت الرواية العلمية (S. F.) من وجهة النظر التي تقوم على أساس برامجتيكي ذرائعي لتحقيق الأحلام ، إنها تمثل تقنية تحقيق الأمان ، وتغطي وجهها المبتهج السحب المتشعبة من الأحلام الثرية بالإمكانات والقدرات ؛ حيث تصل حدود رؤى هذه الروايات نحو بلاد مجهولة غير واقعية ، وفوق أراض غير مكتشفة بعد ، باعتبارها رؤية نبؤية للتكنولوجيا المعاصرة . ففي تواجده المزدوج بين العلم والخيال والأبلاسة والغفارت الشريفة ؛ يصبح من الضروري الإيمان بتواجدهم بدرجة معينة ، هو بمثابة أساس نختلقه بأنفسنا ، ليستمر اللعب فيها بينما ؛ بالقدر الذي نتمكن فيه من إيقافه عندما نريد ذلك . ينطبق هذا على تصوراتنا لمركبات الفضاء السيارة - بصرف النظر عن اعتقادنا بتواجدتها من عدمه - فليس هذا شيئاً غترياً ، أو مجرد مصطلح علمي تقليدي متفق عليه ، بل حقيقة متصورة لعلنا المادي لا يمكن تجاهل وجودها . وهذا يغير ، بالطبع ، من أسلوب تقريرية علاقة الصانع (الكاتب الخالق) بالقارئ في مواجهة حقائق الرواية العلمية (S. F.) ، والاستغناء عن إضافات عناصر ما فوق الطبيعة ، والاهتمام بشكل أقرب بتفاصيل ترجمة وتفسير كل ظاهرة من الظواهر التي تسبب في إنضاج الوعي بالنوع ، هادفة إلى التغيير ، وإلى جعل القارئ أكثر شباباً وتفهماً في تلقي معارف الخبرات الجديدة لما يدور في عالمه المحيط به من قريب ومن بعيد . فعند الالتزام بالقاعدة العلمية ، التي تكتسب من خلالها الرواية طبيعة الاقتراب من حقائق العلم وميزاتها ، تصبح الرواية العلمية - بهذا المفهوم - رفيقة للمنتهج العلمي ، وأسلوب الاستقراء . وبينما تضع الرواية العلمية (S. F.) أقدامها فوق الأرض ، تثبت بنفسها - بطريقة تسم بالتبصر - مؤشرات

ما نحى به هذه الاكتشافات والاكتراعات التي تنبأ بها ستكون عليه حضارة القرن الواحد والعشرين ١١ .

وهكذا يتأكد لنا أن الروايات العلمية ليست مجرد حكايات بحث ، ولكنها تمثل جسراً واصلًا اليوم بالمستقبل القريب الأمد . لذلك فإن التغير السيكولوجي لموقف الإنسان ، والمضطروح من قبل القوى الواقعية الكثيفة للرواية العلمية (S.F.) ، تقدم لنا اختلافاً جوهرياً في مفاهيمها ووظائفها عن الحكايات الموثية « لجذائنا » ، ومقارنتها بالحكايات النموية للأخوة « جريم » .

يلمس هذا المناخ العام الذي ينبعث من قصص (S.F.) ، خاصة تلك القصص الفقيرة الضائعة في متاهات الأسلوب والصنعة والبناء ، حيث يمثل بناؤها ونسبها المكانة الثانية في العمل الأدبي - أن القارئ لآلاف الحكايات من هذا النوع ، يمكن له أن يقلل من شأن كل منها على حدة ؛ حيث لا يعاملها القارئ ببجدية ، مثلاً يتعامل - على سبيل المثال لا الحصر - مع المخاطر التي يواجهها المسؤولون عن الصواريخ ، ومغامرات الإنسان الآلي « الروبوت » ، بالصراع معه ومع ذلك فإن هذه المجموعة الكبرى من هذه الكتب تغدو خطرة ، فهي تتغلغل على جيل الرؤى المصرية للتكنولوجيا الحديثة ، التي ارتفعت معدلات معرفته في القرن العشرين ، والتي يمكن أن تمنح وتطاع الإمكانات الخلاقية لدى الإنسان ، ويتمحكم فيه إلى وقت غير محدد ، بل تقيده في نوع من الرق والعبودية ، وتبلى في نفسه الضياع واليأس .

إن اقتراب الرواية العلمية (S.F.) من أسلوب الحكايات ، والاستمرار في نظرتنا إلى الاختلاف بين الأسلوبين سيجعلنا ننظر إليهما من خلال المنظور الأخلاقي ، فالحكايات التقليدية في هذا المجال تتسم بالدقة في تناول ، فالسعى في الحكاية يكون معاقباً ، أما القيمة الفاضلة ، على الرغم من أنها - في البداية - قيمة مضطربة إلا أنها - في النهاية - تنبهر . ولهذا فهي دائماً ما تنتهي بالنهاية السعيدة . ويمرر الوقت وتعايقه وفي أثناء تطور هذا النوع من الحكايات الشعبية إلى الروايات العلمية الخيالية ؛ نكتشف أن هذه النهايات تصبح نادرة ، ويصبح هذا عن عدة أسباب ، من أهمها ظاهرة « الاختراع »

أو « الاكتشاف » التي تتعلم فيها « هالة » الانتصار أو تكاد ، خاصة تلك القصص التقليدية « الأم » ، حيث تتماسك القدرات البشرية ، وتفرض بفضل وقائعها المادية وجودها على الكاتب الخلاق وتدفعه إلى استنباط الآثار المترتبة على هذه الظواهر التي تكون أحياناً أشبه بالكارثة أو الفجعة . لم يسمع أحد من السامعين للقصص الشعبية عن تلف « طاقية الإخفاء » أو عطل في « البساط الطائر » ، أو عل أسوأ الأحوال نسيان البطل لغز استخدام « المصباح السحري » الذي يفتح به بوابة مغارة الكنوز ، وفك طلاسم المعرفة ، أو أن البطلة قد تخافتت عن استخدام حقها في تجريب « العصا السحرية للشحرة » . إلا أنه في الرواية العلمية تتوالد كوارث حقيقية تنشأ نتيجة تحركات غير دقيقة لصواريخ الفضاء ، أو تلف المكائن على الرغم من تفوقها غير المعادي - مما يتسبب عنه الأعباء والدمار . إن مختلف هذه « الموتيات » تعود إليها الرواية العلمية (S.F.) بشكل ملح ودائم ، ففي واحدة من هذه القصص الروائية التي تعرض موضوع البداية والفطرية التي يعيش من خلالها عدد من البشر الباقين على هامش الحياة بعد الحرب النووية ، نجدهم ينتظرون في صفوف طويلة - خائري القوى - العمل الدائم والمستمر الذي تمنحه الآلات في معاملها الآلية المتواجدة تحت الأرض ؛ حيث الإنتاج المستمر غير المتوقف والتميز بذكته البالغة الصنع لكمية هائلة من أسلحة الدمار المتنوعة والمتطورة على الرغم من انتهاء الحرب . أما النوع الآخر من الآلات ، الذي يطلق عليه « الروبوت » ، فيقوم بحماية المعامل . ولذلك يصبح من الصعوبة على هذه الآلات (الروبوت) أن تقوم بتفسير الوضعية الحالية التي أودع الإنسان المبدع أسرارها فيها لخليعته ، ثم ثارت عليه ، لتقوم بوظائف أخرى هي في حقيقة الأمر ضده ، فيحدث نوع من التشويه والتحركات العمياء لهذه الآلات التي ينحصر دورها في تدمير الإنسان ، وحضارتها التي خلقتها والتسريع بفنائها . هنا يتأجج الصراع بين الإنسان والآلة التي صنعها ، إننا نعلم على كثير من هذه الموضوعات والموتيات في عدد غير ضئيل من الروايات العلمية (S.F.) التي تعود دائماً إلى القارئ بشكل متسلط في كثير من الكتب العلمية .

أما القصص وتلك الحكايات الشعبية ، التي تصاحب نهاياتها للمواعظ والرسائل الأخلاقية المباشرة ، فإنها تستثير

«الموتيمات» والتصورات الفانتازية . وهذا بالطبع يفتح إمكانية للتنافس لأشهر الأفلام التي خرجت من بين أيديهم عدد من الأعمال الفانتازية الهامة لمؤلفين من أمثال Brandenbur أو Brown وغيرها . ومع ذلك فإن هذا النوع من القصص - من حيث النزعة الفنية والقيمة - يعد أقل أهمية من الرواية العلمية .

الفانتازيا والحقيقة العلمية في مسرح « ليم »

في أعمال ليم المسرحية تتكشف من جديد « الموتيمات » المستفيدة من عالم الفانتازيا لتتداخل مع مكتشفات التطور العلمي ، لتقف في مواجهة الإنسان الذي يعبر فيه أسامنا في مسرحية « ليم » (آتت موجود بامستر جونز ١٩) عن الآلام والمخاطر الجديدة التي يتعرض لها أمام التطور التقني الهائل لآلة الإخراصات البدلية . ويسعى « ليم » في عمله المسرحي ، ومسرحه عامة ، إلى استخدام المأساة الدرامية الناشئة بين طرفي الصراع بين البشر والآلة في شرعية الوجود . ويقدم « ليم » في مسرحه حواراً ثنائياً يعرض لنا أحقية كل طرف في الدفاع عن وجوده في مقابل الوجود الآخر ؛ وجود الإنسان ووجود الآلة . بل لحل دلمية العمل المسرحي لا تنشأ فقط عن هذا الصراع المصيري الذي يشير إلى سقوط حضارتنا في نهايات القرن العشرين وحلول القرن الواحد والعشرين ، حيث تسيطر الآلة و « الروبوت » ومكتشفات التدمير على أقدار الإنسان ومصيره ، وتمثل له بدلاً حديثاً عن القدر الإلهي ، الذي كان يسيطر خطوط مصائر أبطال الدراما اليونانية القديمة ، فيتشكل هذا الإنسان ويتجسد في كائن ، فيحدث مزج علمي للإنسان بالآلة ، يقوم بتغيير أجزاء بشرية كاملة منه ، من خلال قطع غيار جديدة ، تؤدي بروحه إلى التهلكة ، وتضعه في مسخ إنساني الظل ، آلي المضمون ، دون توقع للتأثير المترتبة عن هذا اللقاء المخيف ، الذي يمكن أن يقضي على إنسانية الإنسان بشكل نهائي ، وتؤكد الآلية الجديدة التي تفرس أنيائها في روجه وتمزق جسده إلى قطع متناثرة .

يجرب « ليم » المسرح بوسائله المتعددة من مسخرة درامية وصراع وحوار قائم على الجدال ، فيعرض أسامنا - فوق الخشبة - وجهات نظر متباينة في مواجهتنا نحن بوصفنا

سامعها للرغبة في النوم ، ليحللوا بالآمال الكبرى والأمان الحلو . إن أبطال الحكايات الشعبية هم كائنات عادية أو غير عادية ، تتم داخل هذه القصص الجرائم ، ويستقرى داخلها الأشخاص الذين هم مسؤولون أمام القارىء عن هذه الجرائم ، تقابل فيها الضحايا والأثمين ، المذنبين والجلادين - بينما يقوم كتاب الروايات العلمية ، بفضل اللوائح والنظريات العلمية فوق مسرح أحداث قصصهم ، بتقديم مراحل الظواهر الحياتية التي يقف فيها البشر في مواجهة مفهوم الخير والشر ، الخطأ والعقاب الذي تشوبه تغيرات مخفية ؛ حيث لا أحد مذنب أو الجميع مذنبون ، حيث القدر ليس مذنباً ، بل نظام التشوه والتطور التقني الضخم هو المذنب ، والمستول عن ما يحدث لنا - نحن البشر - فتتقسم الآراء أمام هذا الصراع الجدلي الذي لا ينتهي . وخلفاً عن - الساحرات الخيشت أو المفاريت فاقدى الوجوه ، نلتقي بقوانين الأرقام الكبيرة ، وهي تعد مشكلة أساسية من تلك المشاكل التي تشغل الجماهير الغفيرة ، حيث يتوالد البشر ويتضافون ؛ مما يكون له أثره في انخفاض قيمة الفرد ومكانته داخل المجتمع الجماهيري .

إن الرواية العلمية ، من خلال موضوعاتها وحبير أفكارها ، لا ترى أملاً كبيراً في المستقبل ، وتتشكك في إمكانية إصلاحه . وكى يمكن لنا أن نغلق أطر مقارنة الحوادث والحكايات الشعبية بالروايات العلمية ، ينبغي لنا أن نذكر فن « الفانتازيا » الذي لعب ، ولا يزال يلعب ، دوراً رئيسياً في تسبيح الأدب الحديث للرواية . لقد اهتمت الفانتازيا نوعاً من الأدب الأقل تعقيداً في الشكل والمحتوى من الرواية العلمية الجافة القائمة على الحقائق الرياضية . ففي مواجهة الفانتازيا العلمية نجد مكاناً خاصاً للرواية العلمية (S.F.) - وبمقارنة الاثنين نجد أن الفانتازيا العلمية هي نوع من الأدب التهورى الذي يخاف من الواقع باستغراقه في اللهو والخيال ، على النقيض من الرواية العلمية . فالفانتازيا تنبأ بما يأتى به المستقبل ، وبما هو وراء الغيب كما يحدث في الرواية العلمية ، حيث تعود الفانتازيا ثانية إلى الوضع التقليدي للحكايات المربعة المتحدثة عن الأرواح والمفاريت والأبالسة ، لكنها في الوقت ذاته لا يمكن لها أن تمثل أساساً لبناء أعمال أدبية أخرى لا تخفى على مثل هذا النوع من الحكايات ، وجملة من الشخصوس

- جمهورياً ، لتتعرف بشكل عقلاني ما يمكن لحضارة الآلات أن تصنعه وتورثه لنا .
- فالمسرح - إذن - عند ليم ليس مجرد اقتحام منه للدخول في عالم ليس عالمه ، بل يسعى من خلاله إلى أن يطرح القضايا ويثير التساؤلات في النفس ، من أجل وضع المتفرج في حالة من الجدل الدائم .
- تدور أحداث مسرحية (أنت موجود يا مستر جونز ؟) في محكمة نصبح فيها نحن المتفرجين شاهدين عيان على حالة اكتشافية جديدة للتركيب البشري الآلي في ظل محكمة يحاكم فيها الآلة والانسان معاً للوصول إلى اكتشاف الحقيقة الضائعة .
- القاضي : تبدأ المحكمة في دراسة قضية مؤسسة : Cybernetics Company
- ضيد هاري جونز . هل الطرفان متواجدان في قاعة المحكمة ؟
- عمام المؤسسة : أنا موجود يا سيادة القاضي !
- القاضي : هل السيد يتحدث باسم المتهم ؟
- المحامي : كلا يا سيادة القاضي . أدعي « جينيكس » المتحدث باسم المؤسسة (C.C.) . إنني المستشار القانوني لها .
- القاضي : أبين المتهم المدعي عليه ؟
- جونز : موجود يا سيدي القاضي !
- القاضي : أمكنك أن تتل علينا بنود هويتك الشخصية ؟
- جونز : بالطبع يا سيدي القاضي . اسمي هاري جونز ، ولدت في السادس من أبريل عام ١٩١٧ بنيويورك .
- عمام المؤسسة : فليسمح لي سيدي القاضي بالمقاطعة في مسألة بدئية ، إن المدعي عليه لا يقون الحقيقة ، فهو لم يولد على الإطلاق !
- جونز : (يمنح ورقاً للقاضي) تفضل يا سيدي القاضي . ها هي شهادة ميلادي . وفي قاعة المحاكمة يوجد أنثى التي سوف يؤكد أنثى
- المحامي : (مقاطعاً) ليست هذه شهادة ميلادك ، التي ذكرته - كما تدعي - والمتواجد في قاعة المحكمة ليس بأنثى !
- جونز : إذن أنت في رأيكم ؟ ربما يكون أخاك أنت ؟
- (ضجيج في المحكمة)
- القاضي : الزموا الهدوء من فضلكم . سأطلب منك الحديث بعد قليل يا سيادة المستشار . أكمل حديثك يا مستر جونز ؟ !
- جونز : أي ليكسينجتون - رحمه الله - كان يملك وروشة سيارات . غرس في نفس حبه لسباق السيارات وهوايتها . وعندما بلغت السابعة عشرة من عمري ، اشتركت للمرة الأولى في حياقي في سباق للسيارات . منذ ذلك الوقت بدأت الاشتراك في هذا النوع من المسابقات . وصل عندها بالضبط سبعة وثمانين مرة ! استطعت فيها أن أحوز - وحتى اليوم - المرتبة الأولى في السباق ست عشرة مرة ، وعل المرتبة الثانية إحدى وعشرين مرة كما حصلت على ..
- القاضي (مقاطعاً): إن هذه التفاصيل لا تتصل اتصالاً وثيقاً بالقضية المطروحة !
- جونز : (مستكملاً) وثلاث كؤوس ذهبية ياسيادة القاضي . (مؤكداً) ثلاث كؤوس ذهبية ، وكذلك حصلت على إكليل من ..
- القاضي : (مقاطعاً) قلت سابقاً إن هذا الأمر لا يدخل في نطاق القضية !
- جونز : (مستكملاً) إكليل من الفضة ... و و
- عمام المؤسسة : لقد بدأ عقله في التشوش !
- جونز : (مؤكداً) يقينا إنك أنت الذي تقوم بالتشوش على .. ومقاطعني !

محامي المؤسسة : أنا !! (في خيبت) بل إنك أنت الذي تحاول

القاضي : (مقاطعاً) هدموا . . أرجو الهدوء في القاعة - أيجاد محام يملك يا مستر جونز ؟

جونز : كلا . إنني أَدافع عن نفسي بنفسى . قضيتى واضحة للعبان كالشمس .

القاضي : أتدرك مدى خطورة الاتهامات التي توجهها إليك مؤسسة (C. C.) ؟

جونز : أدرك يا سيدى القاضي ا . ولكننى ضحية تحركات إجرامية لحيثان ثرية !

القاضي : فليعرض السيد للمستشار « جنكيز » على المحكمة وثيقة الدعوى .

محامي المؤسسة : بالطبع يا سيادة القاضي . منذ عامين مضيا ، كان المدعى عليه قد أصيب إثر حادث في أثناء سباق للسيارات بشيكاجو ، وفقد نتيجة لذلك قلعه .

اتصل آنذاك بمؤسستنا . والمعروف أن مؤسستنا (C. C.) تنتج أطرافا وأعضاء جسدية صناعية من الأليدى ، والأرجل ، والكل ، والقلوب وأجزاء جسدية أخرى للجسم البشرى . اشترى المدعى عليه بالتسبيق قديماً يسرى صناعية ، ودفع

القسط الأول عند توقيعه اتفاقية البيع . وبعد أربعة أشهر اتصل بمؤسستنا ثانية طالباً شراء يدين ، وقصصاً صدرية ، ومؤخرة عتق .

جونز : هذا كذب وإفتراء !! إن مؤخرة العتق كنت في الربيع قد اشتريتها بعد نهاية سباق السيارات في الجبال .

القاضي : أرجو علم المقاطعة ا

محامي المؤسسة : (مستكلاً) بعد هذه الصفقة وصلت ديون المدعى عليه المطلوب دفعها للمؤسسة إلى ٢٩٦٧ دولار . وبعد مرور خمسة أشهر تالية جاء إلى المؤسسة أخو

المدعى عليه الذي قام بتمثيله ، حيث كان المدعى عليه في ذلك الوقت بمستشفى (مونت روزا) الواقعة في إحدى ضواحي نيويورك ؛ وبناء على توقيع الصفقة الجسدية منحه المؤسسة ، بعد دفع مبلغ مقدماً ، أطرافاً صناعية عديدة مذكورة بالتفصيل في القائمة الملحقة ضمن وثائق القضية المعروضة . ومن بينها - على سبيل المثال - نصف مخ صناعى إلكترونى ماركة جينيك بسعر ٢٩٥٠٠ دولار . وأنه هيئة المحكمة الموقرة إلى أن المدعى عليه قد حجز في مؤسستنا موديل جينيك « لوكس » ، وهو يحتوى على مصباح معدنى ؛ مع جهاز أحلام بالألوان الطبيعية ؛ هذا عدا مرشح المشكلات للؤسسة ؛ وجهاز كاتم للمخاوف . لقد تجاوزت التكاليف حدود إمكاناته المادية .

جونز : (مقاطعاً) كنتم تفضلون - بالتأكيد - أن أستخدم جهاز « مخ » عديم القيمة من تلك الأجهزة التي تصدرونها بالاتوقف من أجل حاجة السوق ؛ وليس جهاز « لوكس » كالذى طلبته ا

القاضي : أرجو علم المقاطعة ا

محامي المؤسسة : أما فيما يتعلق بما قام به المدعى عليه بوعى كامل ، فهو رغبته الدفينة في عدم دفع أثمان الأطراف الصناعية التي اشترائها من المؤسسة ، وتشهد بذلك الحقيقة الفاتلة بأنه لم يعقد صفقة عادية لشراء يد صناعية فقط ، بل شراء هذه اليد فضلاً عن ساعة سويسرية ماركة « شافهوزن » - ثمانية عشر حجراً - وعندما وصلت ديون المدعى عليه إلى مبلغ ٢٩٨٦٨ دولار ، أرسلنا رسمياً إلى المحكمة لرفع قضية عليه ، حتى يعيد إلى المؤسسة جميع الأطراف الصناعية ، غير أن المحكمة قررت

علم الموافقة على اتهامنا المدعى عليه ،
مبررة ذلك بأن حرماته من أطرافه
الصناعية لن يسمح له باستمرار وجوده
حيا ، وقد حدث - في الوقت نفسه - أن
النصف الأول من مخ مستر « جونز »
السابق قد بقي له ، بينما منحنه نحن
النصف الآخر من مخه !

جونز : ما الذى تعنيه بتعيرك « جونز »
السابق ؟ ! إنك مصاب بمرض
مؤسستكم الشائع : الإهانة !! إنكم
متمودون فقط على الإهانة .. أنت أيها
المحامى التافه !

القاضى : (مهلدا) مستر جونز الزم الهدوء ..
والأسأضطر إلى إخراجك من قاعة
المحكمة وعقابك ماليا !

جونز : إنه هو الذى أهانتى !
محامى المؤسسة : فى هذه الحالة فلتنه مسدين للمؤسسة

(C.C.) باعتباره كائنا متكوناً من الأطراف
الصناعية من القدم حتى الرأس بفضل
مؤسستنا الموقرة ، التى منحت كل شيء
دون توقف أو حجب ، منفلة كل ما كان
يطلبه ، بينما كان المدعى عليه يقوم ذات
اليمين وذات اليسار بتسويه الدهاية
لصناعاتنا التى تنتجها مؤسستنا ، شاكيا
من قلة كفاءتها ، ومع ذلك - وبالرغم من
كل ما حدث منه - فإن هذا لم يقف حائلاً
دون تعاوننا معه ، حيث ظهر لنا - فيما
بعد - وبالتحديد بعد مرور ثلاثة أشهر
أخرى أن النصف الداثرى القديم لمخه قد
أصابه الخلل ، ومسه السوء فى أثناء تعامله
مع الأجزاء الصناعية الأخرى فى جسده
ومن ثم فإن مؤسستنا قد أفسحت صدرها
ثانية لرغبات المدعى عليه ، ووافقت على
أن تقوم بعملية جراحية صناعية جديدة
له ، وهذا يعنى أن عليه أن يغير القسم

القديم للجزء الذى يملكه من المخ ونقوم -
نحن - بإبداله بجهاز ثان هو صنو وتوأم
صناعى فى ذات الوقت للمقسم الأول
ماركة « جينيك » . وبناء على ما تقدم
ويعد شراء المطلوب من اماركة المذكورة
آفيا ، فإن الدين - الذى كان على المدعى
عليه دفعها وفقاً لوثيقة ضمان الدفع -
وصلت إلى ٢٦٩٥٠ دولار ؛ دفع منها
حتى اليوم ٢٣٢ دولار و١٨ سنتاً ..
وأمام .. هذه .. الحالة (يتلثم)
أرجو .. يا سيادة القاضى .. أرى ..
جو .. إن .. المدعى عليه يقوم بإقامة
المرافيل فى أثناء .. أثناء مرافعتى ،
فيصدر نوعاً من التفسير فى أذن
والثالثة .. على .. على لسان .. لعدم
السماح بالاستمرار فى الدفاع يا سيادة
القاضى .. أرجو أن ينبه عليه بعدم
مقاطعتى ..

: (فى غضب) مستر جونز ؟ !
: إنه ليس أنا .. إنه « جينيك » الموجود فى
رأسى .. يحدث هذا دائماً عندما أكرر
بشكل مكثف أحياناً .. سيدى القاضى
أصل أن أجيب على اتهامات مؤسسة
(C.C.) ؟ . إننى أطالب يا سيدى بمقاب
رئيس هذه المؤسسة إثر الخسارة التى
ابتليت بها !

فى هذه الحالة إن على المؤسسة أن تعود إلى
هيئة المحكمة الموقرة بطلب ؛ وهو أن
تحكم لها بحقها الكامل لاستعادة ممتلكاتها
وامتلاك منتجاتها الموجودة هنا فى قاعة
المحكمة مائلة أمامكم فى شخص يدهى
أنه مستر جونز ، بعد أن اغتصب عن غير
وجه حتى الأطراف الصناعية واعتبرها
ملكية خاصة به !!

: ما هذه الأوضاع ؟ ! فأين جونز الإنسان -

القاضى
جونز

المحامى

جونز

إذن - من وجهة نظرك إذا كان غير متواجد هنا في شخص ؟

المحامى

: لا يوجد في هذه القاعة أى جونز ، البقية الباقية من الحياة الدنيوية ، لهذا المتسابق المعروف ، تتواجد متناثرة في مختلف الطرق بأمرىكا . ولهذا فإنه إذا كان الحكم سيكون لصالحنا ، فلن يدفع أى طرف تعويضا ، لأن مؤسستنا ستطالب فقط - قانونيا - باستعادة حقوقها التى أخذت عن غير وجه حق ، بداية من الغطاء « النايلون » حتى آخر صابونة !!

جونز

: وكيف يكون ذلك ؟ إنهم يريدون يا سيدى القاضى أن « يفسخون » ويفصلون جزءا جزءا ، وقطعة قطعة !!! (مؤكدا) لا يمكن أمر ما الذى سفعله بممتلكاتنا .

القاضى

: أرجو من السيد رئيس المؤسسة مراعاة الهدوء وأشكرك على استيضاحك . (موجهها حديثه إلى جونز) وأنت يا مستر جونز ماذا تريد أن تقول ؟

عمامى المؤسسة

: سيدى القاضى ؛ أريد أن ألفت النظر - لطفا - إلى أن المدعى عليه ليس « مدعى عليه » ، وإنما هو فقط مجرد سادة لشيء يعلن أنه يملك نفسه . ومع ذلك فالواقع يقول - إنه لا يعيش .. ليس حيا .. ! .

جونز

: يقترب من المحامى بخطوات عصبية مهددة (اقترب منى من فضلك وحيث ستأكد من أننى حتى أم غير حى ؟ !

القاضى

: (بحزم) قف مكاتك مستر جونز . (ضجيج في القاعة) الزموا الهدوء على الفور . . (بعد فترة صمت) إن هذا الحادث في الواقع غريب غير عادى . . (موجهها حديثه لمحامى المؤسسة) إن قضية حياة المدعى عليه من علمها -

يا سيادة المستشار - لن أقوم بدراستها حاليا حتى إلقاء الحكم النهائى ، حيث إن عمل غير المعتاد في هذه الدعوى يستلزم التحقيق في حثيات التهمة وأدلتها وليس في ثبوت حياة فرد من تلاشيتها . (موجهها حديثه إلى جونز) إننى أسمح لك بالحديث يا مستر جونز !

جونز

: سيدى القاضى - وأنتم أيها المواطنون الأجلاء الذين جئتم خصيصاً من أجل أن تكونوا شاهدين على جهد شرير تقوم به مؤسسة ضخمة بهدف تدمير حرية الفكر الفردى .

القاضى

: رجاء أن توجه حديثك نحو هيئة المحكمة . إنك لست في اجتماع شعبي !!

جونز

: عفوا يا سيدى القاضى . فالقضية برمتها تبدل على هذا النحو : لقد اشترت في الحقيقة من مؤسسة (C. C.) بعض أطراف صناعية .

رئيس المؤسسة

: (مقاطعاً) : بعض أطراف ؟ ماذا تقول ؟

جونز

: أرجو من هيئة المحكمة أن تقوم بإيقاف هذا الشخص عند حله . نعم لقد حصلت على هذه الأطراف . ليس هاما كذلك كيف تبدل هذه الأطراف ؟ ! ، وليس هاما أيضا أني أتحرك أو أجلس أو أكل أو أنام ، ولكن المهم والمرق في آن واحد هو أن رأسى تنن دائما ، حتى اضطررت إلى الذهاب لأعيش في غرفة منفصلة ، لأننى كنت أوقف أخصى في الليل . إننى بواسطة هذه الآلات « جينيك » المملوحة التى كانت معمولة خصيصاً من تلك الآلات الحسابية العسكرية ، أصبت بمرض - « العدء » والحساب المزعج ، فأجبرت على القيام

دائرة المنهجين رقم (١) - وأنا عضو فيها - بإغلاق أبواب الكنائس أممي !!!
هل السيد يشعر بالحزن من جراء ذلك الأمر ؟ أتؤمن بالحياة الأخرى بعد الموت في القبور ؟ !

جونز : أومن بذلك !! وماذا يعنيك الأمر ؟ !
عمامي المؤسسة : يعني الأمر ، لأن السيد هاري جونز حالياً يعيش حياة ما بعد القبور . وأنت مجرد معتصب عادي !!

جونز : انتبه إلى كلماتك .. انتبه إلى ما تقول ؟ !
القاضي : أرجو من الطرفين مراعاة الهدوء !
جونز : (مكسلاً) سيدى القاضي عندما وجدت

نفسى فى هذه الظروف الصعبة ، قامت المؤسسة بأتمامى . وعندما قدمت ادعاءاتها الكاذبة ضدى ورفضتها المحكمة ، جاء شخص إلى يدعى (Goss) « جواس » أرسلته المؤسسة نيابة عني . لم أعرف وقتها أن « جواس » هذا الذى قدم نفسه لي باعتباره ميكانيكياً كهربائياً ، رجل شرير مثلهم ، فقد أخبرني بأن جميع متاعبي التى أشعر بها ، أى تلك الآلام القاسية التى مررت بها ، ذلك البريق الغريب فى عيني ، له نصيحة واحدة فقط ، وهى أن أعطى كل ما أملكه للترميم والتحديث . فى حالتي الصحية السيئة هذه ، وجدت نفسى آنذاك أُنقاد إليه ، أننى لم أستطع التفكير فى أى شيء آخر ولا حتى مسابقات السيارات ، ماذا كان يمكن لي أن أفعله إذن ؟ ! وافقت على ذلك يا سيدى القاضي ، وقام (جواس) بتوصيل فى اليوم الثانى لقسم « الموتاج » بمؤسسة (C.C.)

القاضي : أيعني هذا أنهم قد فصلوا عنك أشياء من نفسك .. وأخلوها منك ؟ !

بعمليات حسابية: لعدد الأسوار والقطع والأعمدة والبشر فى الشوارع كلها كنت أسير فيها ، ويعلم الرب ما الأشياء التى كنت أحسبها فى رأسى ، ومع ذلك فلن أتكلم كثيراً عن هذا الأمر . على أية حال كانت لدى رغبة صادقة أن أدفع كل التكاليف المالية اللازمة عن هذه الأطراف ، ولكن للحصول على هذا المال ، كان ينبغي على أن أفوز فى سباق السيارات ، وقد أصابني سوء الحظ آنذاك ، وقعت فى حالة تشللية أصابني بالإحباط والضييق ، مما أفلقنى رأسى ... و

عمامي المؤسسة : (مقاطعاً) إن اللدعى عليه يعترف بنفسه أمامكم بمساعدة القاضي يفقدان رأسه ! أرجو من هيئة المحكمة الموقرة أن تلتفت إلى هذا الأمر .

جونز : لا تقاطعنى . لم أقل هذا بالمعنى الذى تقصده . لقد فقدت رأسى ، بدأت أهتم « بالبورصة » وأن أجرب حظى ، خسرت ، واضطرت أن أستدين . ولبل ذلك شعرت بقرق . وبالم شديد فى ساقى اليسرى ، وأصابت عيني اهتزازات متروعة ، كانت أعلامى تتركز فى ماكينات الحياطة والنسيج - لا أعرف لماذا ؟ ! - أحببت الآلات ! زرت المحللين النفسانيين لعلاجى ومدواق من مرضى ، اكتشفوا أن لدى « عدة أوديب » حيث إن أمى كانت تحيط حجابها على الماكينة عندما كنت ما أزال طفلاً ... شعرت آنذاك بالضعف ، كنت أقهرق بصعوبة بالغة ، بدأت المؤسسة ترغمنى على زيارة المحاكم . كتبت الصحف حول ذلك ، والمحصلة النهائية لهذه الاتهامات المزيفة أن قامت

ولأن من المعروف طيباً أن التفريات التي
سقطاً على المسألة التي هي من أصل
« جسد » ، يمكن استبدالها ببدايات
غذائية . وعلى هذا الأساس فإن المستدين
بعد عدة شهور يتكون رأسه وكبدته ويداه
وساقاه وغيرها من أعضاء جسده من
الدهن وكرات الدم البيضاء والبيض
والكرويهيرات المكونة من السكر والنشا
التي باعها صاحب المحل للمستدين ،
فهو توجد هيئة قضائية في العالم تستجيب
إلى مطالب صاحب المحل هذا ؟ أنعيش
في العصور الوسطى ؟ إني أعرض
موقفاً قياسياً إني رجل أحترف سبق
السيارات . . أدهى هاري جونز ولست
آلة !!

رئيس المؤسسة : هذا ليس صحيحاً ! إنك مجرد آلة !
جونز : أصدق ما تقول ؟ ! إذا كان الأمر - كما
تدعي - فقل لي إذن من تهمته المؤسسة ؟
على أي عنوان أرسل استدعاء
المحكمة ؟ ! هل عنوان آلة ما ؟ أم على
عنوان : أي عنوان مستر جونز ؟ ..
سيد القاضى أيمكن لكم أن توضحوا لي
هذه المسألة ؟ !

القاضى : في الواقع إن الاستدعاء قد أرسل على
عنوان : هاري جونز ، نيويورك شارع ٤٤ .
جونز : أسمع هذا جيداً يا سيدي رئيس مؤسسة
(C. C.) ؟ فلتسمع لي سيد القاضى أن
أسأل سؤالاً آخر ، فيما يخص الإجراءات
التيمة في المحاكم : أيمكن للقانون في
الولايات المتحدة الأمريكية القيام برفع
دعوى ضد آلة ؟ ! أيمكن - على سبيل
المثال - أن يطلب بضمومي هذه الآلة إلى
قاعة المحكمة ، لإلقاء التهم عليها ؟ !

القاضى : (تقطع كلماته) في الواقع .. إنه ..
كلا لا يمكن ذلك .. فالقانون لم يضع في

جونز : (مؤكداً) نعم !
القاضى : (يشير إلى رأس جونز) وفي هذا المكان
وضموا بدلاً عنه شيئاً آخر ؟ !

جونز : (مؤكداً) أجل ! لكنني لم أفهم ذلك . أم
أفهم لماذا قاموا بفعل ذلك برغبة جائرة ،
وفي ظروف ملائمة مريحة ، ليتمكن لي
الشفع لأجل طويل . ولكنني الآن قد
عرفت السبب ! إنهم كانوا يريدون
يا سيد القاضى أن أتخلص من نصف
غنى الأدمى القديم ! وحيث إن المحكمة
السابقة قد رفضت دعواهم ، وبناء على
ما تقدم ، فإن هذا الجزء المسكين من
رأسي المتعب القديم لم يستطع أن يكون
مجرد نبت مستقل في حالة ما إذا كانوا قد
أخذوا مني البقية الباقية منه . ولذلك فإن
المحكمة لم تقبل دعواهم . فأرادوا
استغلال سذاجتي وضعف قوى العقلية
إثر الحادث التي تعرضت له ، أرسلوا لي
هذا الشخص الذي يدعي « جواس »
لا وافق بنفسى ويوهي على التخلص من
هذا الجزء القديم من غنى ، فأقنع بيده
السطريفة أحسوبة تحقيق غرضهم
الشيطنانية . لكن هذا الجنون - لحظي
السعيد - قصير اليلدين ! إني أطلب -
رجاء - يا سيد القاضى أن توضح لي
جلوى الحديث مع أولئك ؟ يدعون بأن
لهم الحق في الاستحواذ على شخصي .
من أعطاهم هذا الحق ؟ فلنفترض أن
شخصاً قد اشترى من مخزن من المخازن
سلعاً غذائية على « الحساب » دقيقاً
وسكراً ولحماً وهكذا . وبعد مرور فترة من
الزمن قام صاحب المحل برفع دعوى
للمحكمة يطلب فيها منحه إمكانية
الاستحواذ على المستدين الذي كان
يشترى هذه السلع على « الحساب »

جونز

بنوده وفقراته شيئا من هذا القليل !
: معنى هذا أن القضية واضحة تماما : إما
أن أكون « آلة » ، ومعنى هذا أنه لا يمكن
الاستمرار في بحث هذه القضية - أو أننى
لست « آلة » ، بل إننى « إنسان » ،
ومعنى ذلك فإننى لا أجد مبررا قانونيا
لقيام مؤسسة هنا بقيام دعوى على ؟ !
وبناء على هذا فإننى أرفض أن أكون
« عبدا » لهذه المؤسسة ! . أريد السيد
رئيس المؤسسة (C. C.) أن يصبح مالكا
وستحوذا على « عبيد » ؟ !

عمامى المؤسسة :

(فى ضيق) يالها من ثقة بالنفس . ومع
ذلك فإن أجهزتنا « جينياك » عظيمة
للغاية . أليس كذلك ؟

جونز

: ومع ذلك فإنك لا تملكنى ! سيدى
القاضى ، فيما يتعلق بالمسايل الضغط
التي تمارسها المؤسسة ؟ فإننى أريد أن
أطرح أمامكم حقيقة واقعة ، وهى أنه
عندما كنت مريضا ، كنت مرتبطا ارتباطا
شكليا بهذه المؤسسة ، تركت المستشفى
وذهبت للمصيف - عند شاطئ البحر -
ليمكن لى أن أنتفس هوا نقياً ، فتأكدت
من أن عددا هائلا من البشر كانوا يتيمنونى
كظل . ووضح لى فيما بعد أنهم قد طبعوا
نموذج ظهري : (Made in C. C.) ،
وهكذا اضطرت على مسئوليتى أن أخلع
هذه العبارة الملتصقة على ظهري . وحاليا
فإنهم يقومون بمتابعتى ورقابى ، بالطبع
فالإنسان الفقير معرض دائما لغضب
الأثرياء . دائما ما كانت أمى وأبى الأحياء
يقولون لى ذلك .

رئيس المؤسسة :

إن أمك وأباك هما مؤسسة (C. C.) .
القاضى : أرجو عدم المقاطعة . هل انتهى السيد
جونز من مراجعته ؟

جونز

: ليس بعد . أريد أن تؤكد أن

المؤسسة ينبغي أن تقوم بالإتفاق على من
جاء مافعلته إزائى . فليس عندى الآن
مورد للإتفاق . نقابة نادى السيارات لم
تعترف باشتراكى فى سباق السيارات ،
الذى أقيم منذ شهر . وقد أعلنوا رسميا
بأنه قد وجهت سيارتى « آلات
أوتوماتيكية » ! من الذى قام بفعل ذلك ؟
بالطبع هم !! إن مؤسسة C. C. هى التى
أرسلت لى نادى السيارات إشاعة حقيرة
بهذا المعنى . ولذلك قطعوا رزقى ومورد
دخل . إذن فلينفقوا على !! وليكفونى
قطع الخبر التى يحتاجها جسدى . ماذنبى
فى هذا يا سيدى القاضى ؟ أكون ذنبى
أننى دائما أحترق داخلها ؟ ! وليس هذا
فقط مدعاة للدهشة والاستغراب ؛ فإن
موظفى المؤسسة ، وخاصة أصحابها ،
يقومون بإهانتى وتحقيرى . إن رئيس
المؤسسة يقترح على حل القضية بطريقة
ودية ، وأراد موافقتى على أن أكون مودبلا
للدعاية ، فألف ثمان ساعات فى قاعة
معرض المؤسسة . وعندما قلت له بأن
هذا عمل لا يليق ببطل سباق ، وأن عليه
أن يتركى وشأنى ، أجابنى بأنه مصر على
موقفه ، فقد كلفته عمليتان ٥٦ ألف
دولار . وأمام هذا - وفى مواجهة هذا
النوع من الإهانات - سوف أقوم برفع
دعوى فى المحكمة ضد المؤسسة . وأرجو
الآن من هيئة المحكمة الموقرة أن تصفى
للى الذى حضر لى هنا خصيصا ،
حيث إنه يعرف معرفة تامة تفاصيل
القضية !

عمامى المؤسسة : سيادة القاضى أحتج ضد وجود أخ

الذى عليه كشاهد !

القاضى : أهذا بسبب الروابط الأسرية التى

تربطها ؟ !

إن أعمال « ليم » تقدم للقارىء - وهذا نادرا ما يحدث عند أى كاتب آخر من نوعه - أفكارا وأشكالا غنية بمضامينها في زمن قضى فيه على « الواقعية الصغيرة » لتحل محلها نفسيات إبداعية تتميز بالطراوة والطرافة ، وبأنها غير عادية ، تنصف بوجودها الآخر في زمننا المعاصر لتستكمل الواقع اليومي خيالات وتصورات خصبة مبدعة . لكن هذا ينبع من موقف الكاتب المبدع الحر في إيداعاته دون قيود ، حيث يترك لحاله المبدع شجاعة التعبير اللانهائي .

وعندما نشعر بالتمرد على أسلوب كاتبنا في كتابته ، هل ما هو واقعي وغير واقعي ، عندما لا نشعر بصدمة الروح الفانتازية التي تشع بها كتابات « ليم » ، نكتشف - عندئذ - أن أعماله الروائية ومسرحياته حول المستقبل ، تلمس بوضوح جوهر أزماننا البشرية ، وأن قضايا شغفوه وإبطاله لوضحة « تماما » أمام أعيننا ، نتيجة لمواقفها الجديدة والمبتكرة ، وأن القضايا التي يمرضها لنا ، وطرق تعرف الإنسان وحضارته التي أبدعها ، وتعرف إمكانات الحوار مع البشر وثقافتهم ، تعرف العلم والتقنية ، تعرف ما يربط كل ذلك بالأمل والشقاء ، عندئذ نكتشف أن كتابة كهله ، ليست فقط مجرد إعادة إبداع لعالمنا ، بل إعادة التفكير فيه ، وفي موقفنا تجاهه ، إن إيداعا - بهذا المفهوم - هو فكر يتسم بالدقة والطرافة ، حيث يخلق الخيال ما هو في حاجة إليه الكاتب فقط لتصوير أفكاره التي يتبناها وتعيد أفكاره وتجريدها في آن ؛ وأنه لا يتسابق أحد مع وجهات نظره ليفرضها على قارئه ، بل يخدمها ليخلق حوارا معه .

بهذا المعنى تصبح أعمال ستانيسواف ليم (Stanislaw Iem) مادة للحوار ، موقفا ، سعيا لإسعاد قارئها ، بل حث لا يقاظه من اقتراب الكارثة . قبل وقوعها !!!

المحامي : نعم ولا ! . فالأمر أن أنا المدعي عليه قدمات في حادثة طيران في الأسبوع الماضي .

القاضي : وبالطبع ليس بمقدوره المشور أمام المحكمة !

جونز : يمكنني - فإني هنا يا سيدى القاضي !

المحامي : بالطبع يمكنه . فالكارثة سببت له مأساة ، فقد مات في الكارثة ، وبناء على طلب زوجته ، قامت المؤسسة بصنع أخ المدعي عليه من جديد !

القاضي : أخ جديد ؟ ماذا تقول ؟

المحامي : نعم أخ جديد . وفي الوقت ذاته يصبح زوج السيدة التي تزلت بعد موته !

القاضي : هكذا الأمر إذن ؟

جونز : وماذا يعنى هذا ؟ لماذا لا يريدون لأخى أن يبدل بشهادته ؟ لقد دفعت زوجة أخى تكاليف ذلك بالكامل للمؤسسة !

القاضي : أرجو الهدوء . (يتل الحكم) بناء على أهمية القضية ، المطروحة وتحليل المحكمة للظروف التي أحاطت بها ، أطالب بتأجيل القضية لسماح الشهود الجدد في القضية - رفعت الجلسة !

يصبح « ليم » في هذه المسرحية شاهد حي على عصرنا ، يستخدم كل الأدوات والوسائل الفنية من أجل الوصول إلى الحقيقة المجردة حول أنفسنا داخل عالم زاخر بالتنافضات والرؤى المخيفة التي تسير بنا نحو النهاية .

الهوامش :

- (١) ستانيسواف ليم : في كتابه (Wejscie na Orbitę) « اختراق الفلك » - فصل بعنوان Science Fiction . صفحة ١٤٠ .
(٢) انظر : Str. 15 Eneje Szkice: Andrzej STOFF أنجى ستوف « استكشافات ثرية » ، دار النشر العلمية ، وارسو ، ١٩٨٨ .

(ميرامار) و (النكتة) :

* خواطر *

سيراز قاسم

يتكرر بعد (ميرامار) إلا في رواية (يوم قتل الزعيم) (١٩٨٥) ، وهي الرواية التي تدور حول الحدث التاريخي الثامن الذي هز كيان الأمة المصرية : اغتيال أنور السادات . ولما كانت رواية كونديرا (النكتة) تشاركها الشكل والأهمية التاريخية ، فقد يوز السؤال : لماذا هذا الشكل بالذات ؟ .

لقد قرأنا جميعا (ميرامار) عند صدورهما قبل النكتة ، ثم أعدنا قراءتها قراءة مختلفة بعد وقوع النكتة ، فهل نقرأها القراءة نفسها اليوم بعد الانتفاضة الفلسطينية في الأرض المحتلة ؟ هذا الإعصار الذي هدم المسلمات وقام به من لا ذاكرة لهم ؟ الأطفال الصغار ، الذين فاجأوا العالم بمبادرة لم يؤهلوا لها . و « الانتفاضة » التي تعيشها أوروبا الشرقية ، التي هدمت هي الأخرى كثيرا من المعطيات التي كانت تحكم مسار الحضارة المعاصرة ؟ هل لا تختلف قراءتنا اليوم ، بعد كل من الانتفاضة وثورة أوروبا الشرقية ، لكل من (ميرامار) محفوظ و (النكتة) لكونديرا ؟ كتب صبري حافظ وفاطمة موسى عن (ميرامار) قبل وقوع النكتة ، ثم كتبت عنها لطيفة الزيات بعد وقوعها . واليوم ونحن نعيد قراءتها ، هي و (النكتة) ، بعد أن استعذنا لفتنا في أن جلوة التحرر لا نحمد أبدا ، ولو

عندما قرأت رواية (النكتة)^(١) لميلان كونديرا فحزت (ميرامار) محفوظ إلى الذهن . لفت نظري التشابه ، أو قل التماثل ، في البنية القصصية وتأكيد المستوى الإيديولوجي فيها ، بل تماثل تعدد الأصوات الذي رويتا به . وإزداد إحساسي بالتوازي المدهش بينهما عندما اكتشفت أن كليهما قد صدرت قبل بضعة شهور من وقوع أحداث جسام وغزو خارجي تعرضت له كل من مصر وتشيكوسلوفاكيا^(٢) . وقد هزت هذه الأحداث كيان الأمتين ، وسيطر الإحساس بالفشل والهوان على الشعبين ، ونحيم على المجتمعين ظلام ويأس ظلا يواكبان المسيرة الوطنية لسنوات طويلة ، فقد أصبح التاريخان ١٩٦٧ و ١٩٦٨ من المعالم الملتبته التي فصلت بين « القبل » و « البعد » .

ورغم ما قد يتبادر إلى الذهن من أن هذا الشكل (متعدد الأصوات) هو شكل منتشر ، إلا أن الباحث في تاريخ الرواية يدعش لندرته . فعندما فتشت في بيليجرافيا محفوظ وجدته لم

* قدمت هذه الدراسة لطلقة نجيب محفوظ التي عقدت في كلية آداب جامعة القاهرة في ١٨ مارس ١٩٩٠ .

الرباعي هذا البعد ، من بين ما له من أبعاد : أى أن الشخصية سجيئة داخل ذاتها ، لاتصل بالآخر ولا يتداخل عالمها في عالم الشخصيات الأخرى ولكن لماذا ؟ .

أما فاطمة موسى فتقول :

« اختار نجيب محفوظ أن يسرد القصة بطريقة الرباعية .. إذ يروى أربع من الشخصيات ... وكل منهم يتحدث بصوته ومن وجهة نظره هو » .

أى تأخذ فاطمة موسى هذا الاختيار قضية مسلمة وتستنتج منها أن التوجه ، في بنية المنظور في الرواية ، نحو « المنظور الداخلى الذاتى » ، وهذا بكل تأكيد صحيح أيضا . ولكن ما الدلالة الإستيمولوجية لهذا التوجه ، وماهى الأبعاد الأخرى التى ينطوى عليها هذا الشكل ؟ .

كتب هذان المقالان قبل النكتة . وبالطبع لم يتعرض كلا الناقلين إلى المغزى الاجتماعى أو السياسى الكامن وراء هذا الشكل . ولم يكن في مقدورهما التعرض لهذا المغزى ، برغم أن صبرى حافظ لمس بعض جوانب هذا البعد حين عنون مقاله « تراجيديا السقوط والضياع » .

وكتبت لطيفة الزيات دراستها بعد النكتة بثلاث سنوات ، ولم تتعرض لهذا البعد المتعدد الأصوات في مقالها المعنون « الشكل الروائى عند نجيب محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار »^(٤) . وهذا لأنها كانت تتناول البنية العامة في مجموعة من روايات محفوظ ودلائلها في سياق أعماله ، فكانت تنظر إلى قطاع من الغاية في إجمال ولم تتخصص الأشجار كلا على حدة . وهذه المقالة من الدراسات المحببة ، لما تنطوى عليه من عمق في التحليل واتساع في الرؤية ، برغم اختلافها معها فيما توصلت إليه من نتائج . وترى لطيفة الزيات أن روايات محفوظ في هذه المرحلة تؤدى إلى المصالحة بين التناقضات أكثر مما تؤدى إلى تعميقها . كيف يكون هذا في الشكل متعدد الأصوات في رواية مثل (ميرامار) ؟ .

ونعود فنسأل : لماذا اختار محفوظ وكولندرا الشكل متعدد الأصوات في هاتين الروايتين ؟ وما أهميته ؟ .

انزوت داخل بواطن النفوس وكفنها بالخوف والوهن . وبعد أن رأينا كلتا الانتفاضتين وقد قام بهما من تحركهم دوافع تأتى إليهم من أعماق ماض لم يعرفوه ، وتستثيرهم قيم كنا نتصور أنها حلت وطواها النسيان . ونحن نرى اليوم ، في أوروبا الشرقية ، قبورا تفتح لتخرج منها رفات من ماتوا منكبين مجرمين ليرد لهم اعتبارهم ، ويعاد دفنهم في مقابر الشهداء !! ونحن نرى أموجا متلاطمة تعصف بالمضى وبالتاريخ ، حقائق زيفت وشوهت يعاد بعثها ، أساءه كانت كالعمرة لا يجوز ذكرها ، أصبحت اليوم موضع الإجلال والتكريم !! فهل يحق لنا أن نفقد الأمل في رؤية الشئ نفسه في حالنا العرب ؟

وإذا أردت أن أضغ النصوص التى أمامى تحت أضواء القضايا المطروحة اليوم ، أرى ثلاثة محاور أساسية هى : محور التعدد في مقابل التوحد ، بنية الذات المنتجة للخطاب ، طبيعة هذا الخطاب ، ملاسبات إنتاجه وعلاقتها بالآخر ونفسها ؛ وأخيرا دور الذاكرة والمساحة النصية المتاحة لهذه الذاكرة .

لماذا اختار محفوظ وكولندرا الشكل متعدد الأصوات ؟

أجاب بعض النقاد قبل عن هذا السؤال ، وأشار هنا - على سبيل المثال لا الحصر - إلى مقالين كتب قبل النكتة^(٥) كان الغرض منهما تعريف القارئ بالرواية ، ولذلك أفاض الكاتبان في تلخيص الرواية وتقديم الشخصيات وجاء التحليل مبشرا . يقول صبرى حافظ :

« لماذا كتب نجيب محفوظ روايته تلك في صورة رباعية ؟ ... هذا الأسلوب الروائى الجديد ليس إلا أحد وجوه الموضوع الجديد الذى تعالجه الرواية .. لأن هذا الأسلوب لا يحكى الأحداث فحسب ، ولكنه يؤكد لنا انفصال الشخصيات الأربع عن بعضها بشكل واضح ودوران كل منها في فلكها الخاص بشكل واضح » .

ومعنى ذلك أن صبرى حافظ يؤكد ، في هذه القراءة للشكل ، فعل الانعزال الذى تعيش فيه كل شخصية من شخصيات الرواية . وهذا صحيح . ولا شك أن للشكل

كيف تأتى بنية الشكل متعدد الأصوات في روايتي محفوظ وكونديرا ؟ لقد قدم كلا الكاتبين المادة القصصية من خلال أربعة رواة ، في صيغة ضمير المتكلم ، وفي شكل خطاب قريب من المونولوج الداخلي ، وأفرد الكاتبان مساحات نصية متفاوتة للشخصيات الأربع ، ونظما العلاقة بينها بطريقة مختلفة . فلننظر إلى البنية النصية لكل من الروائيتين :

(ميرامار) :	
عامر وجدى :	من ص ٧ إلى ٨٣ = ٦٦
حسنى علام :	من ص ٨٧ إلى ١٣٥ = ٤٨
منصور باهى :	من ص ١٣٩ إلى ٢٠٠ = ٦١
سرحان البحيرى :	من ص ٢٠٣ إلى ٢٦١ = ٥٨
عامر وجدى :	من ص ٢٦٤ إلى ٢٧٩ = ١٥

(النكتة) :

الجزء الأول : لودفيك	من ص ١٧ إلى ٣٠ = ١٣
الجزء الثانى : هيلينا	من ص ٣١ إلى ٤٦ = ١٥
الجزء الثالث : لودفيك	من ص ٤٧ إلى ١٨٠ = ١٣٣
الجزء الرابع : ياروسلاف من ص	١٨١ إلى ٢٣٢ = ٥١
الجزء الخامس : لودفيك من ص	٢٣٣ إلى ٢٩١ = ٥٨
الجزء السادس : كوستكمان من ص	٢٩٢ إلى ٣٣٦ = ٤٤
الجزء السابع: ١٩ فقرة	من ص ٣٣٧ إلى ٤٢٣ = ٨٦

تتالى فيه أصوات لودفيك هيلينا وياروسلاف على النحو الآتى :

الفقرات الزوجية على لسان لودفيك ، كما هو الحال في أجزاء الرواية نفسها ، والفقرات الفردية على لسان هيلينا وياروسلاف .

(الفقرة الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة على لسان هيلينا والفقرات الثمانية على لسان ياروسلاف) .

أى أن محفوظ أفرد مساحات شبه متقاربة - باستثناء عامر وجدى - للشخصيات المختلفة .

أما كونديرا فقد أضحى تقسيمه للمساحة النصية لتسوية هندسية صارمة . فليذا استغرق مونولوج هيلينا وحده ، فكوسستا يمثل وحدتين ، وياروسلاف ثلاث وحدات ، ولودفيك اثنتى عشرة وحدة .

يتضح من ذلك اختلاف البنية العامة بين (ميرامار) و (النكتة) وكذلك الوزن النسبى للشخصيات .

تختلف البنية متعددة الأصوات في كل من (ميرامار) و (النكتة) عن الروايات التقليدية ، التى عرفت بمصطلح الروايات البوليفونية (مثل روايتي دستوفسكى) ، بأنها تعتمد أساسا على التزامن . أى أن النص الروائى في تعدده بين مختلف الأصوات لا يتقل من نقطة في الزمن تمثل البداية ويوصلنا إلى نقطة تالية تمثل زمنا تالياً ؛ ولكننا نظل نتقدم ، ثم نعود ثانية إلى الوراء لنبدأ من عند نقطة البداية الزمنية الأولى نفسها . وهذا التزامن هو الشرط الأساسى الذى يفترضه كونديرا لقيام التعدد ، أو البوليفونية كما يسميها ، مقتضيا في ذلك مصطلح باختين ؛ غير أنه ينطلق هنا من مفهوم البوليفونية في الموسيقى ؛ أى أن الآلات - أو الأصوات - الأربع ، لا يد أن تمزج معا في اللحظة نفسها لكى تتحقق البوليفونية . والتزامن في البناء اللغوى يختلف عنه في التأليف الموسيقى حيث إنه يظل يحكمها بتتابع كل من الكتابة والقراءة ، ولكن التزام هذا التزامن يظل فاعلا في توليد دلالة النص ، فاللحظة الواحدة تكتسب كثافة مكانية إذ تصبح متعددة الأبعاد ، وتترامح عليها الرؤى ، فكاننا نراها من زوايا مختلفة ، وفى أضواء مختلفة ، وبأحجام مختلفة . وللذلك نرى أن الحدود الزمانية للروائيتين ضيقة للغاية : (ميرامار) : شهران ، و (النكتة) : ثلاثة أيام . وهذا الضيق الزمانى ينغى عنصر التغيير في الرواية ؛ حيث لا تتيح الرقعة الزمانية مساحة كافية لكى تتغير الشخصيات وتبدل من خلال الفعل وتطوره . وهذا التقلص الزمانى له دلالة مهمة في رأى حيث إن العصب الأساسى للروائيتين ينطوى على عقدة بوليسية . والرواية البوليسية عامة لا تتمدى بضعة أيام تقتصر فيها الجريمة ويعمل المخبر على اكتشاف الفاعل . ثم إن الرواية البوليسية تعتمد أيضا على أن اختلاف الروايات المتعددة للحدث الواحد يمكن المخبر من استقراء الحقيقة من ثنائياتها . ويسدو أن محفوظ وكونديرا لجأ إلى التقليد الساخر للرواية البوليسية باستخدام الروايات المختلفة للحدث نفسه من منحنى ساخر ؛ حيث تطرح (ميرامار) لفز مقتل سرحان البحيرى ، بينما تلدور (النكتة) حول مهمة لودفيك السرية . ولا شك أن العقدة البوليسية ليست في نهاية المطاف محور الروائيتين ، ولكنها تعطينا مؤشرا لقرائمتها . وهذا المؤشر هو وظيفة تعدد الأصوات فيها .

وضع عليه ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر يأخذ الشيء دلالة مختلفة طبقا للمظومة العامة التي يوضع فيها . فهذا الشكل المتعدد الأصوات قد يهدف إلى :

... محاصرة الحقيقة وكشفها من جوانب متعددة بحيث تكتمل الصورة في النهاية . ويقوم هذا النوع من التعدد على التراكم . فكل صوت من الأصوات يكشف عن جانب من جوانب الحقيقة الخارجية ، وكل هذه الأصوات تتضافر في بنية واحدة . وليس من الضروري أن تكون هذه البنية متناغمة بل لابد أن تتطوى على تناقضات . وتنتمي - على سبيل المثال - إلى هذه النوع زوايا « الروايات الخطافية » في القرن الثامن عشر مثل (العلاقات الخطرة) ، لكوديلودي لاكلو Cholderlos de Lados ، أو في أدب القرن العشرين (الصخب والغضب) لسوكر . ولابد ، لكي يتحقق هذا النوع من البناء ، أن يوجد مرجع خارجي تقاس عليه الصيغ المختلفة . وهذا النوع يفترض وجود حقيقة خارجية عن اللوات المدركة تستطيع هذه اللوات أن تتوصل إلى معرفتها . والتعدد في هذا السياق هو الطريق الذي يسلكه القارئ في طريقه إلى معرفة الحقيقة : لا حقيقة أحادية المنحى ولكن حقيقة متشعبة ، معقدة .

أو :

... إثبات أننا لا نستطيع التوصل إلى المعرفة أيما كانت طبيعتها : معرفة العالم ، معرفة الآخر ، معرفة أنفسنا . وكل ما هنالك إدراكات ، أو انطباعات تتركها الظواهر على وعي الذات المدركة . ومن هنا يصبح كل شيء نسبيا طبقا لإدراك الذات التي تختبر الظواهر ، بل إن هذه الظواهر ليست سوى إسقاطات من قبل الذات نفسها . فيصبح العالم المعرفي شتاتا من الإدراكات لا يربط بينها سوى وحدة كيان الذات المدركة .

إن التعدد في الأصوات الذي تبنى عليه المادة القصصية في (ميرامار) و (النكتة) ينتمي إلى النوع الثاني من التعدد . فقد اختار محفوظ وكوتندرا أربع شخصيات تقدم كل منها روايتها الخاصة للأحداث نفسها دون أن يوجد في النص الروائي مرجع خارج الشخصيات يمكن أن يحتكم إليه للمقارنة بينه وبينها

تعتمد رواية محفوظ على البنية الإطار ، وتعطي بذلك الصدارة لشخصية عام . وجدى . والثقاد الذين رأوا أن الجزء الخامس مخم كانوا متأثرين في حكمهم بمقارنتهم رواية محفوظ برباعية داريل ، وكانوا يفرضون على (ميرامار) بنية خارجية . أما إذا نظرنا إليها من حيث إن خطاب عام وجدى يسوى الخطابات الأخرى ، فهذا يساعدها على تصنيف الشخصيات في علاقاتها . وسنرى فيما بعد أن عامر وجدى بذاكرته الممتدة يمثل الذاكرة الجمعية التي تحوى باقي الذاكرات . ولكن ثم انفصاما بين الذاكرة الجمعية والذاكرة الفردية ، ولذا يعيش باقي الشخصيات وكأن لا ذكريات لهم . والبنية الإطار بنية شعبية مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) ، تضمنا في القلب من التراث الشعبي . هذا لا يعنى أن أحد (ميرامار) من النصوص المستوحاة من التراث الشعبي ، ولكن لابد في رأي من قراءة هذه التفاصيل الشكلية للتوصل إلى جوهر النص .

أما (النكتة) ، فيتضح أنها تعتمد على البنية الحوارية بين لوفيفك والشخصيات الأخرى . يتكلم لوفيفك وترد عليه الشخصيات الأخرى تباعا . ويختلف حجم الحوار طبقا للمساحة النصية الموفرة لكل شخصية . غير أن الحوار حوار مزيف ، حوار الصم ، حيث إن كل شخصية تكلم نفسها ولا تتوجه إلى الآخر ، فيفصل بين كل نص من نصوص الحوار مساحة بيضاء لا يجاوزها الآخر . ويؤكد ما نذهب إليه خلو (النكتة) من الحوار المباشر direct speech ، فكل المحادثات التي تقع داخل المونولوجات تقدم من خلال الأسلوب غير المباشر indirect speech ، أي أننا لا نسمع صوت المخاطب ، ولكن يتولى الراوي نقل كلام المخاطب على لسانه هو . والبنية في (النكتة) تدل على المفزى العميق للرواية : فما يبدو في الظاهر حوارا ليس بحوار في الحقيقة . وهذا التعارض من المحركات الأساسية لنص محفوظ وكوتندرا على السواء .

فهل التعدد الظاهر شيء آخر يلبس ثوب التعدد ؟

أرى أن الشكل متعدد الأصوات يمكن أن يتوجه وجهتين مختلفتين ، بل قد تكونان في بعض الأحيان متناقضتين . وعلى الرغم من أن هذا قد يبدو غريبا ، فإننا نراه فعلا من أقوال المفارقة : حيث إن الكلمة ، أو الجملة أو الشكل الألفي قد يعنى نقيضه في ظل سياق يجعلنا نفسره تفسيراً مغايراً أو متناقضاً لما

من شئ ما في ماضيها ، فالمدينة ليست محفورة في ذاكرتهم ، بل تحركهم الذكريات المكانية المرتبطة بهذا الماضي والتي تشكلت في النفوس ففقدت بعدها المادى واكتسبت بعدا نفسيا : فالذكرى هي إعادة تشكل ماض طيفا لإدخالها في شبكة جليلة من العلاقات تختلف كل ذات متذكرة في هذه الإعادة عن الأخرى . ولاشك أن الذكرى مثلها مثل الأحلام . وأضغاث الأحلام ، وأحلام البقطة لها طابع تخييل ، تأويل . والذكريات لا تختزن في الذاكرة بطريقة سلبية ولكنها تختزن مؤولة ، موضوعية في سلسلة من العلاقات القيمة ، والعاطفية التي يحولها إلى خبرة لها خصوصية شديدة . فلنذكر على سبيل المثال سرى علام ، أو البيت القديم في خان جعفر ، أو الزيادة بحيرة ... إلخ ، أو القرية الصغيرة في مورافيا التي لا يذكر كونديرا اسمها .

ولكن ماذا عن بنسيون « ميرامار » ؟ فهذا المكان ذو أهمية كبيرة حيث إن الرواية تحمل اسمه : مكان سلبى هو أقرب إلى محطة السكة الحديد حيث يتقابل - للحظات معدودات - المسافرين كل يلتهى في طريقه ، يحفظ مولع بالمكان . ما أكثر رواياته التي تحمل أساء أمكنة ! ولكن المكان في تلك الروايات السابقة كان في صراع دائم مع الزمان ، الزمان قوة دفع والمكان قوة جذب . ولكننا رأينا في بداية حديثنا أن الزمان هنا تقلص إلى أبعد حد بحيث فقد دلالاته التقليدية بوصفه وسيطا للتغير . فماذا عن المكان ؟ يكون المكان في روايات محفوظ الرحم الذى يحوى الشخصية ، المحيط المألوف ، المعروف الحميم الذى يمثل امتدادا للذات ، قد تثر عليه وتحاول أن تنفصل عنه ولكن يكون في ذلك التهلكة . أما بنسيون « ميرامار » فمكان سلبى لا طارد ولا جاذب ، وفي مثل هذه الأماكن - غرف الفنادق السلبية - لا تلجم الذات ما تعلق به ، إنه مثل الجدار الأملس الذى لا يقدم تنوعات يمكن التثبيت بها عند السقوط . ولذلك نرى أن هذا المكان يشبه الغرفة الفارغة التى يرث فيها الصوت ، ويتردد الصدى . فالغربة والوحدة تتأكدان في هذا المكان السلبى ، حيث تنتفى الأشياء المألوفة ، الحبيبة التى تتراكم عبر السنين في البيوت الماهولة . إن بنسيون « ميرامار » مكان عام ، وسيط بين الشارع والدار . وهذا يطبع العلاقات بين الشخصيات بطابع خاص حيث إن السلوك في الشارع

للتوصل إلى الحقيقة . أما فيما يخص مقارنة الصيغ بعضها ببعض الآخر ، فإذا كان هيكل الحدث واحداً فقد اختلف التأويل .

وإذا كان الشكل متعدد الأصوات علف إلى تقديم صورة مشتتة للحقيقة طبقا للذات المدركة ، فإنه يشبه في ذلك وصف العميان الثلاثة للفقير . فإن كل واحد من هؤلاء ، الذين لا يملكون القدرة على استيعاب حقيقة الشئ في جملته ، يعدون الجزء الذى يستطيعون لسه هو الكل ، ولذلك « يؤول » كل واحد منهم حقيقة الفقير طبقاً للجزء الذى استطاع لسه .

إن مشكلة العميان تكمن في عدم قدرتهم إدراك « الكل » من « الجزء المدروس » ، ومن « تأويلهم » الجزء الذى يلمسونه على أنه كل متكامل . فالمخالطة التى تكمن في التشتت هي النظر إلى الجزء على أنه كل مستقل ومكتف بذاته . فالروايات التى تنسج الأصوات ، بعضها في البعض الآخر ، تهدف إلى تقديم وحدة متعددة الجوانب والوجوه . أما الروايات التى تفصل الأجزاء بعضها عن البعض الآخر تقدم وحدات مجتمعة عن بعضها البعض دون إيجاد قنوات للاتصال بينها . ويدخل في هذه الروايات عنصر الكذب والصدق : فماذا يضمن لنا أن هؤلاء لا يكذبون ، وأهم يقولون الحقيقة ؟ فسعى علام مثلا لا يصدق عامر وجدى ويظن أنه يخلق الأساطير ليمجد نفسه ، وعامر وجدى يشعر أنه لا يعرف شيئا عن سرحان البحرى . كل المعرفة المعلنة والمضمرة في مثل هذه الروايات إنما هي إدراكات ذاتية نسبية .

ومن أهم العناصر التى تحدد نسبية الإدراك في هذا الصدد : وصف المكان . فالمكان هو الحقيقة الخارجية ذات الأبعاد الواقعية للمعوسة التى تترك من خلال الحواس ، ولذلك يمكن اعتبار إسقاط الخلفيات النفسية (الغضب ، الكراهية ، الحلم ، الحب ... إلخ) على المكان في النص من المؤشرات الهامة على هذه النسبية في الإدراك . فنرى ذلك في « ميرامار » من اختلاف وصف الإسكندرية في المقاطع الأربعة بحيث تصبح الطبيعة إسقاطا لما يبعث في النفوس . فلا نستطيع أن نستنتج من الأوصاف المختلفة للإسكندرية صورة هذه المدينة بل نظل مجموعة من الانطباعات الفردية الغامضة ، هذا بالإضافة إلى أن الشخصيات متغية إلى الإسكندرية ، هاربة

الاجتماعى أى عالم من صنع الإنسان . عل الرغم من عودة لودفيك إلى مسقط رأسه ، فإنه لا يشعر بحنين ، أو حب تجاهه : لاشى سوى اللامبالاة وأوحى الكراهية . الخارج ليس إلا إسقاطا للداخل .

الذات والآخر

إن الرواية بضمير المتكلم من شأنها أن تضىء الشخصية من الداخل ؛ فإتنا نرى من خلال هذا الضمير العالم الخارجى المكان بما فيه الآخر . غير أن الآخر حقيقة مبهمه لا تتكشف إلا بالقدر الذى تفصح به عن نفسها فى الخطاب اللغوى . ولذلك يكون تأويل الخطاب هو الوسيلة إلى معرفة الآخر . ولكن كيف يكون ذلك ، وهل تتوصل دائما إلى تأويل صحيح لقول الآخر ؟ وما معنى تأويل صحيح ؟ .

وينجد فى (ميرامار) تسلا دائما حول مغزى الكلام والأفعال والسلوك . فلنأوبا غير معلنة . كل شخصية تنطوى على جرح عميق تحاول مداراته . هذا بالإضافة إلى الجوى البوليسى الذى يمدد العلاقات ويفرض توجسا مستمرا يمنع الشخصيات من الانطلاق فى الكلام . فالخارج يكون متناقضا مع الداخل ، ولنذكر مثلا من (ميرامار) باقى على لسان حسنى علام : فقلت وأنا أرى عروق معصمها النافرة وبشرتها المتكاثفة كقشر السمكة : « جميلة كما كنت ! » .

و (النكتة) توضح لنا اللبس الشديد الذى ينتج من إساءة الفهم ، أو لفنقل القراءة للمغلوطه للرسالة التى يبثها الآخر . والخطاب الفاروق من أشد الأقوال صموية فى الفهم ، فهو خطاب يعتمد عل التعارض بين الدلالة الحرفية للقول والدلالة المقصودة منه .

وقد أدى اللبس فى الفهم إلى كارثة قضيت على مستقبل لودفيك . ف (النكتة) التى أساء الرفاق فهمها هى التى تسببت فى طرد لودفيك من الجامعة ومن الحزب . والقضية المطروحة لم تكن قضية (النكتة) فحسب ولكنها كانت قضية شفافية اللغة ، فكل شىء لايد أن يكون واضحا شفافا ، لا مكان

يختلف عنه فى الدار . فالفرد فى الشارع يسلك سلوكا متحفظا تحكمه قواعد التفاعل الاجتماعى المحسوبة ، أما فى الدار فتبطل هذه القواعد لتحل محلها قواعد من نوع آخر والشخصيات فى « ميرامار » تخضع لقواعد السلوك الاجتماعى التى تفرض وضع حواجز بين الخارج والداخل فى اللبس والكلام والحركة . والفرد فى الخارج يلبس قناعا مثلما يلبس ملابس مخصصة للخروج . وهذه القواعد - أوشفرة السلوك الاجتماعى - مفروضة على ساكن البنسيون أوالفندق . ولذلك ، فالوجه الداخلى يتعارض مع الوجه الخارجى ولايعلم أحد التزلاء حقيقة الآخر .

وتتميز الحياة الجماعية فى البنسيون بنوع من الافتعال ، حيث إن الجماعة التى يتكون منها المجتمع البنسيونى جماعة مشتتة تختلف عن الجماعة التى تكون سكان الدار ، أوحى سكان الحارة التى تتميز فيها العلاقات بالاستمرار وتوطئها أواصر الدم أو الجيرة . فسكان البنسيون لايعرف بعضهم عن بعض شىئا يذكر ، ولا تسجت حياتهم فى حية الآخر عل مر السنين ، على نقيص سكان الدار أو الحارة . ولذلك تتأكد الفردية وتتفنى الجماعية فى مثل هذا المكان .

ويتضح لنا من التحليل السابق ، فيها يخلص المكان ، كيف يمكن أن تمثل أنواع من الأمكنة الروابط الاجتماعية . وتكون فى مثل هذه التكتلات الجماعية قنوات اتصال بين الأفراد تجعل من الجمع كلا متلاحما رغم الاختلاف الذى ينطوى عليه الأفراد الذين يكونون هذه الجماعة . بينا تكون بعض الأمكنة الأخرى حيزا يحتوى الأفراد دون أن يجمع بينهم .

تختلف (النكتة) عن (ميرامار) فى أنها أكثر حركة فى الزمان والمكان ، من حيث إن الجزء الثالث استرجاع طويل يقدم فيه لودفيك إقامته فى معسكر الاعتقال الذى أرسل إليه بعد أن طرد من الجامعة والحزب تأديبا له . ولذلك تتحرك فى الزمان إلى الوراء سبعة عشر عاما وفى المكان إلى معسكر الاعتقال . ولكن من اللافت للنظر أن لودفيك عندما يعود إلى بلده بعد طول غياب يقيم فى فندق صغير يشبه كثيرا بنسيون « ميرامار » . الفرية نفسها ، البرود نفسه ، العرى نفسه ، الفقيح نفسه ... ويمثل الفندق فى هذا السياق العالم الخارجى

مسبقة ولكن على اختيار دائم بين احتمالات مطروحة ، ومن هنا يأتي تعدد وجوه الذات . هذا من جانب . ومن جانب آخر نرى أن علم النفس الحديث قد توصل إلى إعادة طرح وحدة الذات . فقد اعترت الباحثين هواجس وشكوك حول وحدة السلوات البشرية وهويتها ، هذا حتى بالنسبة للأفراد الأسوياء . أى أن التعدد في الذات ليس علامة من علامات الأمراض النفسية . ويرى الباحثون في مجال علم النفس والأعصاب أن الصورة التي بدأت تتشكل في الأذهان للكيان البشرى الواحد أقرب إلى أسيرة تتكون من أفراد تتفاوت قدراتهم في مجالات مختلفة ويربطهم نسيج من التعاون المرحل والتعدد منها إلى أوركسترا يعزف تحت قيادة مايسترو واحد^(١) . يتكشف لنا من قراءة (ميرامار) و(الكنتة) أن مشكلة الهوية الذاتية مطروحة بإلحاح على مستوى بناء الرواية كليا وعلى مستوى بناء الشخصية . فرفض الوجودية في المنظور يقابله رفض الوجودية في تكوين الذات نفسها .

خطاب الذات إلى نفسها : طبيعته ، وظيفته

تقدم الروايات كلها في صبغة ضمير المتكلم ، وفي شكل من أقرب إلى الاجترار أو المذكرات أو الاعترافات التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه . وهذه الصيغة تضعنا في داخل الشخصية وفي أشد حالات التفرد . الرسالة التي يتوجه بها المتكلم إلى نفسه تختلف من حيث الطبيعة عن التي يتوجه بها إلى الآخر . فالباث والمتلقى شخص واحد بالرغم من أنه منقسم إلى متكلم وخطاب . ولذلك ، فنحن هنا في أقرب طبقات الوعي عمقا . ورغم أن الصيغة المختارة في هاتين الروايتين قريبة من المونولوج الداخلي ، فهي تختلف عنه في بعض السمات المميزة^(٢) . والتقنية المستخدمة هنا ليست تقنية مجرى الشعور لكني بطلنا الكاتب على الإدراك وهو يتخلل من خلال اللغة ، ولكن الهدف هو «تقييم» هذا الإدراك من قبل الشخصية ، فالشخصية تترك وتعي أنها تبرك وتقيم ما تترك . وهذه العمليات النفسية التي يمثلها النص في الروايتين تقع في مستوى من مستويات الوعي ، ربما نقول ، أكثر سطحية من الإدراك غير الواعي ، ولذلك كانت في حاجة إلى نوعية من الخطاب يختلف عن تيار الوعي ، أو مجرى الشعور أو المونولوج الداخلي .

للدلالة المزجوجة ، أو لتعدد الدلالات ، ومن هنا كان تجريم الضمير ، وتجريم التعدد^(٣) . فكل فرد لابد أن يكون له وجه واحد : الوجه الخزي . أما لودفيك فكان متعدد الوجوه وهذا جرم لا يغفر : أن يقول شيئا ويعني شيئا آخر . برغم محاولات لودفيك الدفاع عن نفسه بأن هذه الكلمات لم تكن شيئا في حد ذاتها ، ولكنه كان يعبر من خلالها عما يجتلي في نفسه . وهذا هو تعريف الشعر والمفارقة وكل أنواع الخطاب التي تعتمد على استقراء معنى المعنى من المعنى .

يؤكد هذا التفسير للغة الهوية التي تفصل المظهر عن الجوهر ، الداخل عن الخارج : المعنى عن معنى المعنى . فالدلالة الحرفية للكلام لا تمت بصلة للدلالة المقصودة . والمعنى الذي استقره الرفاق لا يعبر عن مقصد لودفيك الحقيقي . ولكنهم استخلصوا منه صورة مزيفة لصقت بلودفيك إلى حد أنه اكتشف أن الصورة (مها) اختلف تماثلها مع حقيقة (ه) كانت أكثر حقيقة من ذاته ، وأنها لم تكن له كالظل ولكنه كان هو نفسه ظلا لهذه الصورة ، ولم يكن من الممكن اتهام هذه الصورة بأنها لم تكن تشبهه ولكنه هو الذي كان منها بأنه لم يشبهها ، وأن هذا الاختلاف هو الصليب الذي لابد له أن يجعله ولم يكن في قدرته أن يطالب أحدا بأن يجعله عنه . ولكنه قرر ألا يستسلم ، وأن يجعل عدم تماثل مع نفسه : وأن يكون من الآن فصاعدا ذاك الذي قرروا ألا يكونه .

هذا يؤدي بنا إلى الحديث عن تعدد الذات . هل هذا التعدد باطل ؟ إن انقسام الذات إلى مظهر وجوه مختلف عن تعدد الذات . ويعرف لودفيك هذا الفارق عندما يلاحظ في نفسه شرخا يفصل بين ذاته كما هي وذاته المقترضة (طبقا لرؤية العصر السائدة) والتي كان يسعى إلى تحقيقها . فبدأ يتساءل : «من أنا في الحقيقة ؟» . ويصيب بكل صراحة : أنا ذو الوجوه المتعددة . ولكن يظل السؤال مطروحا : أى هذه الوجوه هو الأصيل ؟ وثائق الإجابة : كلها أصيل ، «فلمست مثل المنافقين الذين لهم وجه أصيل ووجوه أخرى مزيفة» . كان في وجوه متعددة لأنني شاب صغير ولم أكن أعرف من أنا بعد ، فكنت أبحث عن ذاتي وكياني . . . فالبحث عن الذات يرتبط عليه دائما هذا التعدد ، حيث إن تشكيل الذات لا ينبثق على أحكام

ويعالجه بالتحدث إلى نفسه . ولذلك يفترض فيجوتسكى أن إدخال عوامل التصعيب والإخلاق في الانسياب الهادى للنشاط مشير هام للكلام المتمركز حول الذات . وهذا يتفق مع ما يسمى بقانون الوعى الذى يقرر أن التصعيب أو الإخلاق في النشاط الآلى يجعل الشخص واعيا بهذا النشاط ، وأيضاً أن الكلام تعبير لتلك العملية التى يصير بها الشخص واعيا . ويرى فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات عند الطفل يتحول إلى كلام داخلى لا صوتى . وقام فيجوتسكى بمقارنة الكلام المتمركز حول الذات لدى الأطفال ومثيله عند الكبار ووجد أنها يقومان بالوظيفة نفسها ولهما الخصائص نفسها .

ويصل فيجوتسكى إلى نتائج هامة في تحليله لأنواع الكلام ، وهى أن نمو الكلام لدى الطفل يتوجه من الاجتماعى إلى الفردى لا العكس ، وأن المرحلة الوسطى في حلقة التطور ، وهى حلقة الكلام المتمركز حول الذات ، هى حلقة وسطى بين الكلام الداخلى والكلام الاتصالى .

الذى يبنى هنا هذا النوع من الخطاب الذى مازال هالفا بالخطاب الاتصالى ، ويرى فيجوتسكى أن كلا الشككين اجتماعى ، على الرغم من اختلاف وظائفها . ينشأ الكلام المتمركز حول الذات حينما يحول الطفل الأشكال الاجتماعية والجماعية للسلوك إلى مجال الوظائف النفسية الشخصية الداخلى . والنتيجة التى أود أن أصل إليها هى أننا أمام نوع من الخطاب موجه إلى الذات ولكنه في الوقت نفسه يقع في إطار التفاعل الاجتماعى (ومن معالته عند الطفل الممس ؛ وعند الكبار التفكير بصوت عال) . ومن الأشياء الغريبة التى توصل إليها فيجوتسكى أن هذا الكلام المتمركز حول الذات لا يتم إلا في إطار التفاعل الاجتماعى ، أى عندما يعزل الطفل عن المحيط الاجتماعى يخفى هذا النوع من الكلام ، أى أنه .

منسوج في الوجود الجمعى ولن يتحول إلى كلام صامت داخل إلا عندما يتمكن تفرّد الطفل ، أى أن هذا النوع من الكلام ينبع من التفرّد غير الكافى insufficient individualization للكلام الاجتماعى .

ولذلك ، أود أن أتأمل هذه النصوص في محاولة لوصفها وتصنيفها ، حتى أستطيع أن أعترف مغزاها . ليس الهدف من هذه الروايات اقتناص اللحظة المعيشة كما أسلفت . فالنص هنا يختلف عن المونولوج الداخلى أو مجرى الشعور من حيث تداخل مستويات الماضى والحاضر والمستقبل وانطباق للكان والزمان على الذات المدركة . ولا تتميز هذه النصوص بكل ما يطبع بنصوص تيار الوعى من اختزال في التركيب النحوى للجمل ، واستخدام التداخلى لربط الوحدات الدلالية بعضها ببعض الآخر ، بل تنفصل فقرات الاسترجاع عن فقرات تحليل الحدث الحاضر عن فقرات الحوار عن فقرات التقييم ، وتخضع الجمل لتركيب نحوى منضبط ، هذا رغم ظهور بعض مواضع الغموض عند نجيب محفوظ . ولذلك فنحن أمام بنية لغوية مختلفة عن المونولوج الداخلى أو نصوص تيار الوعى كما نعرفها من الدراسات الأدبية والنقدية . فإلى أى نوع من الأقوال تنتمى ؟

أظن أننا نستطيع أن نلجأ هنا إلى تقسيم عالم النص السوفيتى فيجوتسكى لأنواع الكلام . إننى لا أريد أن أستمرسل في وصف نظرية فيجوتسكى عن علاقة الفكر واللغة المعروضة في كتابه (التفكير واللغة)^(٨) ، ولكن يكفى هنا عرض نظرية فيجوتسكى بإيجاز شديد حول وظائف الكلام وأنواعه . يرى فيجوتسكى أن الوظيفة الأولية للكلام - لدى الأطفال والكبار على السواء - فى الإعلام والاتصال الاجتماعى ، ثم تأخذ وظائفه فى التمايز فيما بعد . وفى سن معين يكون الكلام الاجتماعى للطفل مقسماً بحدّة إلى كلام متمركز حول الذات egocentric speech وكلام اتصالى . ويكون الاختلاف بينهما أساساً فيما يقومون به من وظائف . ففى الكلام المتمركز حول الذات ، يتكلم الطفل فقط عن نفسه ، ولا يبدى اهتماماً بمن يشاركه الحديث ، ولا يهتم غالباً بما إذا كان هناك من يستمع إليه فهو أشبه بمونولوج فى مسرحية ؛ يفكر الطفل بصوت عال . أما فى الكلام الاتصالى فيحاول الطفل القيام بعملية تبادل مع الآخرين . ينشأ الكلام للمتمركز حول الذات لأسباب عديدة نذكر منها أهمها فيما يخص ما نحن بصدده توضيحه ؛ فيتحول الكلام إلى الداخلى عندما يواجه الطفل مواقف صعبة ، فإزاء هذه المواقف يحاول الطفل أن يظهم الموقف

نلاحظ منذ البداية أن المحور الذي تدور حوله مدالوات الرواة المختلفين للحدث محور « قيمي » . وهو الهدف العميق الذي يرمى إليه كل من محفوظ وكونديرا . ما أسباب فشل الشخصيات ؟ ما أسباب انهيار المجتمع ؟ حيث إن الشخصيات ما هي إلا ممثلون لشرائح المجتمع المختلفة .

ولكن كيف يختلف « تقييم » الشخصيات للحدث وللشخصيات الأخرى ولنفسها ، ومن أين تستمد معايير هذا التقييم ؟ وكيف يقيم الكاتب شخصياته وكيف يكون ذلك ؟

إن التوجه العام في روايتي محفوظ وكونديرا يختلف اختلافا كبيرا من حيث « التقييم » . فمحفوظ يتوجه نحو « التقييم الأخلاقي » ، أما كونديرا فيتوجه نحو « التقييم المعرفي » . أي أن السؤال المطروح عند محفوظ هو : هل هذه الشخصيات شخصيات « خيرة » أم « شريرة » ، « صالحة » أم « ساقطة » ؟ أما عند كونديرا فالسؤال المطروح هو : هل هذه الشخصيات تستطيع أن تتوصل إلى معرفة صحيحة بالعام وبالأخرين ونفسها أم لا ؟

ومن هنا يقدم كل من الكاتبين نماذج مختلفة لنوعيات تنتمي إلى السلم القيمي الأخلاقي ؛ عند محفوظ : النزبه (عامر وجدى) ، المتحلل (حسنى علام) ، الجبان (منصور باهى) ، الانتهازي (سرحان البحيرى) . بينما اختار ميلان كونديرا نماذج إستيمولوجية ، المشكك : أين الحقيقة ؟ (لودفيك) ، المتدين : الحقيقة في الله (كوستكا) ، التراثي : الحقيقة في التقاليد الشعبية (ياروسلاف) ، الحزبي : الحقيقة في الإيديولوجية الحزبية (هيلينا) .

لماذا اختار محفوظ وكونديرا هذه الشخصيات وقدمها بهذه الطريقة التي تتميز بشيء من الهيكلية ، من جانب ، والمبالغة من جانب آخر ؟ فهذه الشخصيات « نمطية » أي محصورة داخل إطار محدد من المعطيات مثل شخصيات الكوميديا دل أرته Comedia del arte حيث الشخصية معطاة مسبقا :

الاسم ، اللبس ، الطباع الفيزيائية والنفسية ... إلخ .

فالأدوار تآل كالأق :

عند محفوظ :

عامر وجدى = الوغد القديم = النزبه

يبدو لي أن أستطيع أن أصف النصوص التي أعالى من خلال تعريف فيجوتسكى بلا تردد . وإنى لا أدعى بلى شكل من الأشكال أن أضيف شيئا إلى علم النفس ، ولكن أعمل ما فعله فيجوتسكى نفسه عندما لجأ إلى تولستوى ودستوفسكى في تحليله للكلام الداخلى .

إنى أرى أن الشخصيات في روايتي محفوظ وكونديرا في موقف من المواقف التي يتولد فيها هذا النوع من الكلام المتمركز على الذات : موقف متأزم يدعو كلا منها إلى أن يصارع مشكلة صعبة الحل وعليها أن تختار طريقا . ثم إنها في حالة فرد غير كاف ، لأنها إنتاج نمط من الطبقة الاجتماعية التي تنتمى إليها من جانب ، ثم إنها متمصرة أدوارا مكتوبة مسبقا من جانب آخر ، ولذلك فخطابها لم يستقل استقلالاً تاماً عن الآخر ولكنه مازال منسوجا فيه ، وهي تتوجه إلى الآخر بطرق شتى دون أن تكون بحاجة إلى فتح قنوات الاتصال المباشرة للتواصل الخطأى .

وينتمى هذا النمط من الكلام إلى نوعية ظهرت في الآداب العالية وهي نوع الاعترافات . وهي تتميز بكثير من سمات الكلام المتمركز حول الذات مضافا إليها بعض السمات التي تضىء النصوص التي بين أيدينا : الاعترافات خطاب إلى الذات ولكنها ذات منقسمة على نفسها ؛ ذات فردية تتكلم وذات اجتماعية تحكم . تفترض الاعترافات وجود حياة لا بد من سترها عن عيون الآخرين ولكنها في لحظة ما تتفجر خارج الذات تحت وطأة ضغط قوة ما ؛ يمكن أن تسمى « الضمير » . الاعترافات تخص دائما « أنا » . فلا يمكن أن يعترف آخر في مكان الأنا ، فهذا يسمى الوشاية . الاعترافات تستدعى دائما إطاراً قيمياً يقاس عليه الإثم أو الخطيئة المقتربة . الاعترافات لا تنبع إلا من ذات منكسرة مهزومة مدنية .

أود الآن أن أتوقف أمام الدافع وراء إنتاج هذا النوع من الخطاب ، أى أن أطرح السؤال التالى : ما المشاكل التي فجرحت هذا النوع الروائى لدى محفوظ وكونديرا ؟ ما المضغلات التي تواجهها الشخصيات ؟ ما هي الثروة الدفينة التي تحاول أن توارسها وتتظهر منها من خلال الكلام ؟ وكيف تتعامل معها ؟

حصى علام	= الإقطاعى الصغير	= المتحلى
متصور ياهى	= المثقف اليسارى	= الخائن
سرحان البحرى	= البورجوازى الصغير	= الانتهازى
عند كونديرا :		
لودفيك	= المشكك	= الناقد
ياروسلاف	= التراثى	= المغيب
كوستكا	= المتدين	= المنقلد
هيلينا	= الحزبية	= المزيفة

وإلى أرى أن هذا التعميط من السمات المميزة في الروايتين .
ويوحى بأن هذه الشخصيات تلعب أدوارا ذات نصوص مكتوبة مسبقا . ويدل على أن هذه السمة البنائية للشخصية من العناصر الجوهرية التي تعطى دلالة بالغة الأهمية لهاتين الروايتين . وهذا الملصق يضعنا في القلب من المشكلة الإيديولوجية ، حيث يمكن تعريف الإيديولوجية على أنها مجموع المفاهيم والأحكام الوهمية التي تغلف الحقيقة والتي يسلكها الفرد دون دراية بوجهتها . ولذلك استطيع القول إن محفوظ وكونديرا على السواء يقدمان نقدا لتأثير سيطرة الإيديولوجية ، وإذا كان محفوظ يجعل غياب « الضمير » هو الأداة المباشرة لتعظيم أبطاله بينما يجعلها كونديرا غياب العقل ، إلا أن السبب الأصل - والمشارك - هو تقاسم سيطرة إيديولوجية سيطرة على المجتمع تنكر ذاتية الفرد وتقره ، وتسمى لفرض الاتساق والتسوية والتماثل تحت تأثير تفاليم الجماعية collectivism بما لا يتفق مع تفرد واختلاف الشخصيات والقناعات ، وهذا القسر هو الذى يؤدي - من بين ما يؤدي - إلى التناقض الأخلاقي والتزييف المعرفي ، هو الأداة التي تهمل الفرد . فوضوح الرؤية لا يؤدي إلى وحلة الفكر !! واليوم ، نرى عودة إلى الفردية والتعددية ؛ ولكن تفاليم الفردية قد يؤدي هو الآخر إلى تفتت وانحيار المجتمع ! هل يستقر البندول عند نقطة اتزان بين قطبي الجماعية والفردية ؟ أم أن من طبيعة البندول ، والمرحلة ، أن يتجاوز نقطة الاتزان وينطلق إلى عدم توازن جديد ؟ .

لقد تحدثنا حتى الآن عن الشخصيات الرواية في الروايتين ، وركزنا عليها لأنها المنتجة للخطاب ، فماذا عن الشخصيات الأخرى ، ما أهميتها وهل لها دور مهم أم هي مجرد

موضوعات ؟ إن الشخصيات الرواية تظهر من الداخل مرة ومن الخارج ثلاث مرات ، وتكون الإضامة عليها مختلفة ؛ فإذا كانت هي الرواية تظهر من الداخل والأخرون من الخارج ، إلا أن هذه الإضامة الخارجية تكون دائما مصبوغة بصبغة التكلم كما أسلفنا . غير أن هناك شخصيات لا تروى ولا تتكلم بصوتها ولكنها تظهر من خلال رواية الآخرين ، ومن أهمها زهرة في (ميرامار) ولوسى في (النكته) . للغا لم يجعل محفوظ زهرة تقدم روايتها الخاصة للأحداث رغم أنها من الشخصيات المحورية التي تركز عليها مجموعة من الحقل الدلالية الهامة ؟ ولماذا لم يعط كونديرا الكلمة للوسى رغم أنها من الشخصيات المهمة ؟ فقد أحبها لودفيك حبا عميقا وكذلك كوستكا ؟ .

إن التشابه بين زهرة ولوسى غريب . فالاسمان مترادفان . فالزهرة ألح الكوكب ، واسم لوسى مشتق من الكلمة اللاتينية lux lucis بمعنى ضوء ، وكلمة lucido تشير إلى النجمة الأكثر لمعانا في مجموعات الأجرام السماوية . وكلتاهما فتاتان يتحنان بسيطتان غير متعلمتين ، هربت من الأسرة لفرارهن وقع عليها . عملت لوسى عاملة في مصنع في بلدة في مقاطعة أوستروفا ، بعيدا عن أسرهما ، وقطعت كل الأواصر مثلاً فعلت زهرة . يشع منها تحرر غريب وقوة داخلية وإصرار وجدي فطرية تمر عن نفسها في المحافظة على العرض والعفة دون تقديم مبررات ، فلم تستسلم للحب رغم عمق العاطفة التي كانت تربطها بالحبيب . ويدل على التحليل السابق أن هاتين الفتاتين البسيطتين ثنائان الفطرة التحررة من قيود القوالب المسبقة ، بعيدا عن الخطاب القلوب اللاصق بأطر النظام السياسي وبعيدا عن شعارات المثقفين ، وكان الفساد الخفي ينخر في عقول المثقفين ، وأنصاف المتعلمين . ولذلك لا تتكلم زهرة أو لوسى حيث إن اللغة نفسها ملوثة ولابد من خلقها من جديد . وهاتان الفتاتان البسيطتان مضطبتان بهذا النقاء الداخل والتحرر من الالتئام إلى تجمعات سواء كانت هذه التجمعات اجتماعية أو سياسية أو دينية أو حزبية . . . إلخ . إنها صفحة بيضاء . . .

الذات والذاكرة

صفحة بيضاء . . . هل معنى هذا أنها بدون ذاكرة ؟ من

الشجرة المورقة التي تنشر ظلها . ولا أريد الدخول في تفاصيل آليات الذاكرة الجمعية التي أصبحت محط اهتمام علماء النفس والاجتماع ، ولكن الذي لاحظته في (ميرمار) هو أن محفوظ اختار عامر وجدي في الثمانين من العمر لكي يزوده بهذه الذاكرة الممتدة التي تستطيع أن تحوى الحاضر والماضى في نظرة شاملة . أما جيل الشباب فلا ذاكرة لأبنائه سوى للمآسى الشخصية التي لا تجاوز يحيطهم الفردي وجرحهم الذي ظلوا ينكأونه بكل قواهم وطاقتهم حتى نزل . عامر وجدي يستطيع أن يعيش الحاضر لأنه عاش الماضى ، أما الجيل الجديد فجردهم الإطار السياسى والاجتماعى والتفانى من ذاكرتهم القومية . فتتطبق مقولة كونديرا على قوى الاحتلال بقدر ما تنطبق على الأنظمة الشمولية التي تجرد شعوبها من كل ذاكرة لكي تتم السيطرة الكاملة على الحاضر ، وبمحاولة تشكيل المستقبل .

أما عند كونديرا ، فتتلو عقدة رواية (النكتة) حول الضغينة التي تبقى مستعرة في قلب لودفيك ، ويظل لمدة سبعة عشر عاماً يجتر الرغبة في الانتقام عن تسبب في عهته . ولكن .. الناس والأوضاع تتغير ، ولابد للذكريات هي الأخرى أن تأخذ هذا التغير في اعتبارها . فإذا ظلت الذكرى جامدة وتجمعت أضلعت صاحبها . فعندما لقي صديقه الذي خانه وظل يحلم بالانتقام منه طوال سبعة عشر عاماً وجدته قد تطور وأصبح شخصاً آخر ، غير الذي يريد الانتقام منه ، وجدته قد تغير إلى مثل ما تغير إليه هو نفسه ، ففقد الانتقام معناه . فلا بد للذكريات أن تشكلت بأبعاد الذات الجليدة بحيث تكتسب دلالة جديدة ولا يسبب تحجرها تحجر الذات نفسها .

وهذا ما يكتشفه لودفيك في نهاية الرواية ولكن بعد فوات السنين وفوات الأوان ! وهذه هي مأساته الحقيقية ؛ لا طرد من الجامعة ومن الحزب ؛ فالأساسة هي بلوغ المعرفة بعد فوات الأوان .

وقد عرف الإغريق ذلك ؛ وصكوا له مصطلح opsimathia⁽¹⁾ .

الأشياء الغريبة في الانتفاضتين أن الذين انتفضوا ليسوا الجيل الذي عاش النكبات العظمى ولكنهم الأجيال الصغيرة التي لم تعرفها . ثم إن الانتفاضتين اعتمدتا على التقاليد المتوارثة القومية العريقة العميقة التي تنتقل من جيل إلى جيل من خلال آليات معقدة .

تحتل الذاكرة والنسيان موضعاً محورياً في أعمال كونديرا ، وكذلك يمثل التاريخ الممتد وضماً هاماً في أعمال نجيب محفوظ ، وبالمنطلق واحد . يقول محفوظ :

« أنا أتصور أن التجربة أكلت أعانيتها سنة ١٩٦٠ تضمنت إحساساً بجميع الأحداث السابقة على ذلك التاريخ إلى يوم ميلادى ... بل إلى يوم ميلاد الأرض إن شئت . ولن يتسنى لنا فهمها الفهم النفسى والاجتماعى إلا إذا تصورتها في موقعها المتأثر بالماضى كله . الزمن على هذا الأساس يمثل روح الإنسان المشطورة النامية . وهو الحافظ لتجربة الإنسان في الحياة ؛ ولذلك فهو وإن مثل للفرد الفناء فإنه يمثل للنوع الخلود^(٢) » .

أما كونديرا فيقول في كتاب الضحك والنسيان :

« ... النسيان . إنه أعظم مشكلات الإنسان الخاصة : الموت بوصفه فقدان الذات . ولكن ما الذات ؟ هي مجموع كل ما تتذكر ؟ ومن هنا ما يربعنا في الموت ليس أنه فقدان المستقبل ولكن فقدان الماضى . إن النسيان هو نوع من الموت الموجود على الدوام في داخل الحياة ... ولكن النسيان هو أيضاً مشكلة السياسة العظمى . عندما تريد دولة عظمى أن تجرد دولة صغرى من وعيها القومى تستخدم منهج « النسيان المنظم » ... إن الدولة التي تفقد إحساسها بماضيها تفقد نفسها تدريجياً ... »^(٣) .

ويؤكد محفوظ البعد الجمعى للذاكرة . إن التاريخ برمتى متراكم في الذات ، وهي تعيش تجربتها الخاصة في ظل هذه

ملحق ٢

(النكتة) لميلان كونديرا :

تقدم قصة (النكتة) من خلال أربع صيغ في شكل الحكاية، يضمير المتكلم . الراوى الأساسى لودفيك يان هو أيضا الشخصية الرئيسية ؛ وثلاثة رواة فرعيين : هيلينا بوصفها « ضحيته » ، ياروسلاف بوصفه زميل الدراسة ، وكوستا بوصفه صديقه وعدوه الإيديولوجى .

ورغم كل القصص الفرعية التى تقدم فى الرواية ؛ تتمركز قصة (النكتة) حول لودفيك ، الذى نشأ فى قرية صغيرة من جنوب مورافيا ، وانخرط فى الحركة السياسية أيام دراسته الجامعية فى براغ الخمسينيات . ثم فصل من الجامعة وطرد من الحزب بسبب نكتة سياسية لم يقصد منها سوى إثارة صديقه فى هذه الأونة . وكان لزميله زيمانيك دور فعال فى ذلك . وحكم على لودفيك بالأشغال الشاقة فى أحد مناجم أوسترافا . وأثناء وجوده فى المعتقل يقابل لوسى ويعيش معها قصة حب عميقة وقد قضى أيضا عدة سنوات فى السجن . ثم رده لاعتباره وأتم دراسته الجامعية . ولكن الجرح لم يتدمل ؛ وظل يبحث عن طريقة ينتقم بها من زيمانيك لما ألحق به من أذى . فخطط للانتقام بغواية زوجة زيمانيك إيان زيارة قام بها لسقوط رأسه . غير أن انتقامه تحول إلى نكتة أخرى ، إذ كان زيمانيك يبحث عن وسيلة للتخلص من زوجته .

وتتضمن (النكتة) سبعة فصول : الفردية منها (الأول والثالث والخامس) على لسان لودفيك ، والزوجية على لسان الشخصيات الأخرى (الثانى هيلينا ، الرابع ياروسلاف ، السادس كوستكا) ؛ أما الفصل الأخير فهو مقسم إلى تسع عشرة فقرة قصيرة : الفردية منها على لسان لودفيك ، والزوجية مقسمة بين هيلينا وياروسلاف (الرابعة والرابعة عشرة والسادسة عشرة لهيلينا ، والباقية لياروسلاف) . أما من حيث الحجم النصى : فإذا كان حيز هيلينا يمثل وحدة ، فكوستكا وحدثين ، وياروسلاف ثلاثا ، ولودفيك إثنتى عشرة وحدة .

ملحق ١

تعريف بميلان كونديرا

ولد ميلان كونديرا فى أول أبريل ١٩٢٩ فى مدينة بورنيو التشيكوسلوفاكية . واضطر بهذا الانقلاب الشيوعى سنة ١٩٤٨ إلى قطع دراسته الجامعية وعمل فى مجالات مختلفة : عامل يلدوى فى البذلة ، ثم عازف بيانو فى أحد البارات ، ثم قرر أن يكرس حياته للأدب والسينما . درس فى المعهد العالى للدراسات السينمائية حيث تتلمذ على يديه هرجوجو الموجة الجديدة ، التشيك والبولنديون . نشر روايتين باللفة التشيكية : فى سنة ١٩٦٧ (النكتة) التى نالت جائزة الناشرين التشيك ، وفى سنة ١٩٦٨ (غراميات مضحكة) . وبعد الغزو السوفيتى سنة ١٩٦٧ صودرت كل أعماله وحذف اسمه من الكتب الرسمية . فترك وطنه سنة ١٩٧٥ واستقر فى فرنسا . وفى سنة ١٩٧٩ أسقط النظام الحاكَم فى تشيكوسلوفاكيا عنه الجنسية بعد صدور روايته (كتاب الضحك والنسيان) . لم يستطع كونديرا نشر أى عمل من أعماله فى موطنه بعد سنة ١٩٦٨ ، ولذلك نشرت أعماله فى ترجمات فرنسية عند الناشر جاليمار ، فالت نجاحا عظيما كبيرا ، منها (الحياة فى مكان آخر) ، و(خفة الوجود غير المحتملة) ، و(رقصة الوداع) . وقد نال كونديرا مجموعة كبيرة من الجوائز العالمية منها سنة ١٩٧٣ جائزة ميديس الفرنسية للأدب الأجنبى ، وجائزة موندبللو الإيطالية ، وجائزة الكومنولث الأمريكية ، وجائزة أوروبا للأدب . ومنحته إسرائيل جائزة القدس سنة ١٩٨٥ وقبلها . هذا من الأضياء الغربية بالنسبة لفنان عانى قهر والاضهاد ؛ فهذا القبول ، من العلامات المؤشرة لموقف المثقفين فى بلاد أوروبا الشرقية تجاه إسرائيل ، كيف تفسر هذا ؟

الهوامش :

- (١) اعتمدنا في دراستنا لرواية كوندرا الكتبة على الترجمة الفرنسية التي أشرف عليها المؤلف نفسه ، حيث إنه يقن الفرنسية ويكتب بها :
Milan Kundera, *La Falsanerie*, traduit du tcheque par Marcel Aymonin, preface d'Aragon, nouvelle edition entier-ement revisee par Claude Courtot et l'auteur, Paris Gallimard 1980. Titre: Original Zert. publie 1967.
- (٢) ميرامار : نشرت قبل الغزو الإسرائيلي واحتلال سيناء سلسلة في الأهرام من سبتمبر إلى ديسمبر ١٩٦٦ . قبل أن تصدر في كتاب في أبريل ١٩٦٧ .
الكتبة : انتهى كوندرا من تأليفها في ديسمبر ١٩٦٥ ثم نشرت أثناء ربيع براغ في ١٩٦٧ قبل الغزو السوفيتي واحتلال الجيش الأحمر تشيكوسلوفاكي في أغسطس ١٩٦٨ . وحصل كوندرا ، عن هذه الرواية ، على جائزة الناشرين التشيك .
- (٣) طاطمة موسى وميرامار : القاهرة ، أبريل ١٩٦٧ .
- (٤) لطيفة الزيات : نجيب محفوظ : الصورة والمثال : القاهرة ، كتاب الأحال ١٩٨٩ .
- (٥) انظر :
Pierr Zima, "Le mythe de la monosemie" dans *Pour une sociologie du texte litteraire*, Paris, Union Generale d'Editions, 1978, pp. 107- 166.
- (٦) انظر :
Kathleen V. Willkes *Real People: Personal Identity without thought Experiments*, Oxford, Clarendon Press, 1989. Jonathan Glover, 1: *The Philosophy and Psychology of personal Identity*, London, Viking, 1989.
- (٧) لطيفة الزيات : المرجع السابق .
- (٨) ل . س فيجوتسكي ، التفكير واللغة ، ترجمة طلعت سعيد ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٦ .
- (٩) نجيب محفوظ يتحدث عن فكره وشخصياته : مقابلة مع ألفريد فوج . القاهرة ، الحلال سبتمبر ١٩٦٥ .
- (١٠) انظر
"Afterword: A Talk with the Author by Philip Roth", in *The book laughter and forgetting*, translated from the czech by Michael Henry Heim, Middlesex Penguin, 1983.
- (١١) مزيد من التفصيل ، راجع مقالة أحمد عثمان ، « الزمن للأساوي في الفكر الإغريقي » ، القاهرة ، ألف ، المجلد التاسع ، ١٩٨٩ .

المفارقة الروائية والزمن التاريخي

دراسة مقارنة بين (التربية العاطفية) لفلوبيير
و (البيضاء) ليوسف إدريس

أمنية رشيد

« أطلق أول منتظري الرواية ، أي علماء الجمال في بدايات
الرومانسية ، اسم المفارقة على هذه الحركة التي من خلالها
تتعرف الذات نفسها ثم تلتفها » .
(جورج لوكاتش ، نظرية الرواية ، ص ٦٩) -

إليها^(١) ، وجعلتها الرومانسية الألمانية مفهوما أساسيا لمعرفة
العالم وكتابة العمل الأدبي ، تبلور مع جنس الرواية الناشئ .

فالمفارقة ترتبط بنشأة الرواية ، إذ إنها ولدت في الغرب عندما
سكنت الآلهة - حسب حيازة لوكاتش^(٢) - أي عندما نفض
الإنسان وتحققت الذات عبر قلوبها في التشكيك والتفكير ،
متسكنة من إعادة ترتيب سلم القيم ، في عالم فقد اتساقه
المثالي ، الواضح الملامح والتدرجات . فقد اعتبر « شليجل »
ومن جيله بعده من الرومانسيين الألمان أن المفارقة هي العلاقة
المركبة بين الأنا والعالم ، هذه العلاقة التي تعرف من خلالها
« الأنا » أنها ليست ذاتا مفرطة ومستقلة ، كما أن العالم ليس
كتلة موضوعية صماء . فتنشأ من هذه المعرفة مفارقة بين الفرد
والعالم ، تتجسد في حصة الفرد في أن ينشئ الشيء ويكتبه
رؤيته للمسافة التي تفصل بين الذات والعالم ، وترتبط بينهما
في آن .

يقع مفهوم المفارقة في موضع بين البلاغة والفلسفة . فبينما
لا يذكرها البعض من البلاغيين ، تحتل عند بعضهم الآخر
مكانة المجاز الأساسي مع الاستعارة والكناية والمجاز
المرسل .^(٣) ومن خلالها يعبر الدال عن مدلول يخفى مدلولاً
آخر متناقضاً معه ، على نحو ما نرى عندما يقال لرجل سفيه :
« كم أنت ذكي ! » . ويبدو المدلول المخفى معبراً عن حقيقة
القول ، ولكنه يظل ملتبساً ، إذ إن قصديته المتكلم يمكن
التشكيك فيها ، ولا تتضح إلا من خلال سياق ثقافي فكري
مشترك بين منتج القول ومتلقيه .

ونجد المفارقة أيضا بوصفها مفهوماً أساسياً في نظرية السرد
الحديثة ، إذ تبدو منافسة لهجنة الاستعارة^(٤) . فالمفارقة نظرية
إلى العالم ، وموقف من حقيقة الأشياء ، جسدها « سقراط »
الذي اعتبرته حياته إخفاء للحقيقة من أجل الوصول المنهجي

الخطاب غير المباشر الحر الذي من خلاله يحطم قول الراوى خطاب البطل ، وغياها في (البيضاء) التي تغطي مظاهر شكلية للسخرية لكنها لا توصل للقارئ إلا حكياً واحداً أحادياً . فتعدد الأصوات ليس في أخذ الكلمة وضمان

الحوارية ، بل في وجود التوتر والصراع في البنية السردية ، بين المواقف والشخصيات وأشكال التداخل ، وهو الشرط الذي نجده في (التربة العاطفية) ولا نجده في (البيضاء) . فإذا كان هنا وهناك موقف إيديولوجي مضاد من التيارات الثورية ، ففلوير مثل إدريس يدين التورين ويسخر منهم ، إلا أن هذا الموقف يسود القضاء الروائي لـ (البيضاء) بينما تنقله في (التربة) صراعة الحياة ، والمواقف ، والمفارقة في صوت الراوى . لكن ما ينقل (البيضاء) من تقريريتها وبديهياتها الإيديولوجية الساخنة هذا التوتر بين صوتين للراوى : صوت الراوى العالم بكل شيء في أمور الدنيا والسياسة والإيديولوجيا والصوت الآخر له ، المنبثق عن الجدة والشك والجهل الذي يسود رواية العلاقة مع المرأة المحبوبة ، وهذا الصوت الذي يجلد ملامح البطل السلبى ومصيره كما سوف نراه . وفي هذا التردد بين صوتي البطل الراوى نرى بدايات لسلسلة لأبطال - الغد التي سوف تسود الحبة التالية من الروايات في مصر ، كما نرى أيضا بداية التشكيك في صرامة صوت الراوى العالم بكل شيء الذي كان سائداً في الرواية العربية السابقة .

إن فشل البطل ، على جميع مستويات سيرة حياته في الروايتين ، يبدو هنا وهناك محورا أساسياً لاستطراد المفارقة . وفشل البطل المتكرر يندرج في زمن مأزوم هنا وهناك : فرنسا بعد فشل ثورة ١٨٤٨ ومصر في أواخر الأربعينيات وبدايات الخمسينيات - يرغم أن التاريخ لا تقال بوضوح عند يوسف إدريس ، وهذه من العلامات الدالة كما سأتى فيها بعد - بين حركة التحرير والقمع السياسى الذى عرفه المجتمع المصرى في هذه الحقبة . فيقوم التجسيد الشكلى للمفارقة في الروايتين على انحياز الزمن مع بناء البطل ، وتنتقل بنية الرواية من هذه للمفارقة الأساسية . فهناك كما ذكرنا ، بنية فشل في الروايتين : عند فلوير تربط هذه البنية بموضوع انتشر في رواية القرن التاسع عشر في فرنسا : فقدان الأوهام : أما عند يوسف إدريس ، فتعتبر مختلفة عما سبقها من مواضيع للرواية القائمة على المحاكاة مع التفرد بين الخير والشر ، بين التفلؤل

وحسب هذه الرؤية ؛ فثمة تناقضان أساسيان يحكمان الرواية :

(١) فين الأنا والعالم ؛ حيث تستطيع الذات الحرة أن تنقد العالم .

(٢) بين النهائي واللا نهائى ؛ أى بين عبودية العالم ونسبيته وروغبة الإنسان في بلوغ اللا نهائى والمطلق .

وفي دراسة سابقة ناقشنا شروط نشأة الرواية ، الثابتة والمتغيرة ، في المقارنة بين المجتمعات والثقافات المختلفة ، واستعملنا تحديد فكرة عبودية للمقال : إن الشرط الأساسى لوجود جنس الرواية وازدهاره يكمن في صعود الفكر النقلى لدى المجتمع ، وتكوين مفهوم ناضج للذات في علاقاتها بالعالم^(١) . أريد هنا أن أعنى شرط للمفارقة الروائية من خلال المقارنة بين نموذجين للبطل الروائى في فرنسا ومصر ، اخترتهما في فترات أزمة تاريخية ، حيث ظهر في المجتمعين غمط البطل السلبى السائد في فضاء الرواية^(٢) ، كى أدرس من خلالها العلاقة بين المفارقة والزمن التاريخى في المجتمعين . وسوف أقارن هنا بين غمطين من المفارقة : « السخرية » في (التربة العاطفية) و« التهكم » في (البيضاء) . فيظهر التشكيل الساخر لـ (التربة) الاستمرار الجذلى للمفارقة في علاقته البطل بالعالم والراوى بالبطل ، بينما يكمن النمط التهكمى لـ (البيضاء) في انتهاء المفارقة عند الحكم الأحادى الذى يصدره الراوى - البطل في خطابه التقريرى الذى يدين العالم ويحرم الآخرين ، فيسود الخطاب التقريرى الرؤية التقييمية للرواية . فبرغم تهكم الراوى من البطل ؛ أى من نفسه ، يحدث عبر السرد تضامن بين الراوى والبطل الممزوم ، يجعل من الشخصيات الأخرى ، الثورية - شوقى والبارودى - المسؤلين الأساسيين عن القضاء عليه دون أن يكتفى الروائى من صماع صوت هؤلاء الآخرين ، فيتحوّل جميع الشخصيات إلى ما يقوله الراوى عنها . ويرغم التشابهات الكثيرة بين الروايتين التى تبرز مقارنتنا - شبه السيرة الذاتية للبطل في نوع «رواية التعلم» ، وتكرارية الفشل عبر مراحل الحياة ، والجذلى يدين الحب الواحد الممتد لأمرة لا تستجيب ، وتشتت الأفعال اليائسة . . إلخ . إلا أن هناك اختلافاً أساسياً : بنية المفارقة في (التربة العاطفية) عبر تعدد ، وإمكانية التشكيك في صواب جميعها ، ودخول

لا اعتقد أن أحدا تناولها^(١٠) . أو : « عندما كتبت مثلا رواية (البيضاء) فقد كنت أريد أن أكتب تاريخ هذه الفترة من حياتي »^(١١) ، أي هذه الفترة التي اعتقت فيها الشيوعية . عكس (التريجة العاطفية) لا تشهد هنا فاعلية هذا التاريخ ، بل يتحول المرور إلى صورة ذهنية عبر أسلوب البطل - الراوى . وسوف نرى كيف أن هذا الخطاب الأحادي التفريري متطابق - للأسف - مع خطاب السلطة السياسية الإيديولوجية في تلك الفترة من تاريخ مصر المعاصر .

وهنا سوف أحاول اكتشاف ما لا يقوله النص عن التاريخ ؛ أى عن هذا التاريخ المتضمن في النص الروائي ؛ أى التاريخ كما يعيد النص تشكيله لإنتاج دلالة غير الدلالة التي يصرح بها على لسان الراوى أو الراوى - البطل أو الشخصيات الأخرى . وأستند هنا إلى تعريف « بير باربريس » للمعاني الثلاثة لكلمة *historie* بالفرنسية ، التي تشير بالفرنسية إلى كلمتين : التاريخ والحكاية . فهناك ثلاث دوائر لـ *historie* :

- ١ - التاريخ بمعنى الوقائع والأحداث التي تكون فترة تاريخية .
 - ٢ - التاريخ بمعنى الفرع المعرفى الذى يدرس الوقائع التي يتقنها ويسميها .
 - ٣ - الحكاية المتضمنة في الأعمال الأدبية التي تقول هذا التاريخ الآخر غير المسمى ، غير المعروف أحيانا ، أو المتجاهل عمدا في التاريخ الرسمي : تاريخ الأزمنة في فترات الازدهار ، تاريخ الركود في فترات التدهور ، هذا الإيقاع الآخر الذى لا يقول إلا للأدب^(١٢) .
- وهو بالذات هذا الإيقاع الروائى بين الغائب والحاضر الذى أريد تحليله عبر « بنية الفعل » في المقارنة بين (التريجة العاطفية) و(البيضاء) .

وسوف أجرى هذا التحليل عبر ثلاثة نماذج للروائيتين :

- ١ - الحكاية الروائية .
- ٢ - قول الراوى .
- ٣ - بناء الزمن .

والتشاؤم ، بين أبطال إيجيبين وأبطال يسيطر عليهم قدرهم المعين أو قيمتهم الاجتماعية (عند نجيب محفوظ ، عبد الرحمن الشوقاوى ، وغيرها) ، برغم أن الصوت الأحادى لإيديولوجيا البطل - الراوى عند إدريس - سوف يسترد ثنائية الخير والشر .

في أعمال يوسف إدريس نفسه ، هناك نغمة أخرى فيما سبق مباشرة من أعمال قصصية ؛ (قصة حب)^(١٣) مثلا ، حيث تتشكل الرواية حول إيجابية البطل الثورى . أما في (البيضاء) فالبطل ينسحب تدريجيا من التزاماته المختلفة في الحياة كي يكرس فكره وحياته حول حبه الملح ، من جانب واحد ، لـ « سائق » ، البطلة اليونانية الثورية ، بينما يسود تحكم الراوى - البطل لذاته أسلوب الرواية كلها . فما علاقة هذه الرؤية الساخرة للبطل - أو التهمكية - بالأزمة التاريخية في المجتمعين ؟ ما علاقة الزمن السردى بالزمن التاريخى خارج النص ؟ مما يصل بنا إلى السؤال الجوهرى : ما العلاقة بين الأدب والتاريخ ؟

لقد حدد فلوير بنفسه علاقة روايته بالتاريخ وقدم دلالاتها على أنها رواية فشل جيله ، فشل الجيل الرومانسى : فحزت رجعية ٤٨ هوة بين الفرنسيين : فرنسا التقليدية ، والأخرى الرجعية^(١٤) ، وهناك بالفعل تسجيل للتاريخ في (التريجة العاطفية) عبر ذكر عدة تواريخ أساسية في فكرة الفاريز الفرنسية : يومى انقراضه ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، يونية وقتل الإرهابيات الأولى للديمقراطية ، ١٨٦٧ وقد استقر النظام الرأسمالى في فرنسا ، وفقد الشباب الرومانسى هويته المتمردة ، المطالب المختلفة للجماهير الشعبية وللثقات الأخرى ، إقالة الملك ومقوط القصر ... إلخ ، كما تمثل الشخصيات الروائية المختلفة أنماطا اجتماعية موجودة في الواقع : الرأسمالى الناشئ والرأسمالى الناجح ، أمثاط من الأبطال الثوريين أو المتمردين أو الساخرين ، نساء من فئات مختلفة في المجتمع البرجوازى .

أما يوسف إدريس فيؤكد بدوره أن روايته وثيقة تاريخية لفترة من حياته ومن حياة بلاده : « فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حياة لفترة خطيبة من فترات الحياة في بلادنا ، فترة

١ - الحبكة الروائية :

تتميز الروايتان على مستوى الحبكة ، بالقطع مع ما سبقها من روايات في مجتمعهما ، ولذلك نرى اختلافا في منظور الحبكة هنا وهناك ، فقد اعتبر تفكك الحبكة في (التربية العاطفية) فشلا روائيا عندما ظهرت الطبعة الأولى للرواية في ١٨٦٩ ، ولم يجدها إلا الروائيون الجدد الفرنسيون عندما تم تقسيم الشكل الروائي الذي لا يتسم بنظام الحبكة : بداية ، قمة ، نهاية . أما (البيضاء) ، فلا نجد فيها أيضا خط الحبكة هذه ، وتتسم بصور التكرار الذي يتعارض مع مفهوم تطور البطل السائد في جماليات الرواية التقليدية ، علامة ، ومفهوم البطل الإنجابي الذي انتشر في رواية الواقعية الاشتراكية وبعض روايات العالم الثالث في الخمسينيات ، خاصة .

يقوم التسلسل السردى - في غياب خط البداية ، القمة ، النهاية - على المقارنة بين البداية والنهاية^(١٦) في الروايتين : في البداية كانت رومانسية « فريدريك » والزام يحسب الثرى . أما النهاية فنظرة انتهائية الأول وبأس الثاني ، فيحدث الفشل في الحائزين مع قتل الحلم = الوهم .

في البدء إذن ، كانت الأحلام العظيمة : الفردية لفريدريك والقومية ليحيى : « فكر فريدريك في الغرفة التي سوف يقطنها هناك ، في خطة دراما ، في مواضيع لوحات غنية »^(١٧) . أما يحيى فيقول : « فالعمل الذي نقوم به جاد وخطير (...) . كنا في عصفوان معركة الاستقلال ، وبجملتنا نخوض حربا لا هوادة فيها لإحباط الشعب للمعركة ولا مجال للمعاملين فيها للتفكير في غير العمل والكفاح (...) » والمعركة ضد الاستعمار قائمة في كل مكان ... في السودان ومصر وسورية والبلاد العربية وشمال أفريقيا وقبرص وفي كل مكان^(١٨) .

تبدأ (التربية العاطفية) بأحلام البطل الرومانسي ، خريج الثانوية العامة الذي يستعد لترك مسقطه الإقليمية من أجل دراسة الحقوق في جامعة باريس . وتسير الرواية بعد ذلك عبر المشاهد غير المترابطة ، التي لا تنمو فيها شخصية البطل بالمعنى المعروف للرواية التقليدية ، ولا تصاعد الحبكة من صراع إلى

قمة ثم حل ، بل ينتقل البطل بين خوله وحلمه الرومانسي وطموحاته التي فجرتها باريس المعاصرة نحو التحقن الاجتماعي ، بين حبه الواحد والوحيد حتى آخر الرواية (لدماء أرنو) ومغازلته لفتاة نصف دائرة تارة ، وسيدة ثرية في المجتمع تارة أخرى (روزانث) و « مدام دامبروز » زوجة الرأسمالي الناجح . ويتجول فريدريك وحيدا ، حتى إذا صاحبه أحد ، في باريس مذهلة ، نراها في كل ساعة من ساحات الليل والنهار ، تتدلع فيها الثورات المختلفة لهذه الفترة بين ١٨٤٠ و ١٨٤٨ ، في صراع حاد للطبقات وحشود جامعة للطلاب . ينسجم فريدريك أحيانا مع ما يحدث ، ويتأمل المشهد غير متم غالبا : « الجرحى الذين يسقطون ، والموت الممدود لا يبدو جرحى حقيقيين ولا موت حقيقيين . كان يبدو أنه يشهد مسرحية »^(١٩) . في حركة تنازلية نرى إحباطه التدريجي وموت أحلامه . وتنتهي الرواية بهذه المحوطة المشحونة بالمرارة ، التي يتبادلها مع « دي لوربيه » ، صديق طفولته ، عندما يتذكران بأسمى أول بيت دعاية ذهبيا إليه . وتنتهي الرواية بهذا التأمل الحزين : « قال فريدريك : كان هذا أفضل ما عشناه ! » ، ويتجواب معه « دي لوربيه » : « نعم ، ربما ؟ هذا أفضل ما عشناه ! »^(٢٠) .

في هذا التفكك للحبكة نرى علامة مهمة لمحتوى الأزمة التاريخية التي عبر عنها فلوير ، وسوف نرى تأكيد ذلك في تحليل قول الراوى والزمن الروائي في (التربية العاطفية) .

أما (البيضاء) ، فعبر أيضا عن أزمة تاريخية عبر الشكل المتوتر للحبكة أو اللاحبكة الممتدة بين لقاءات البطل اليومية مع « ساني » ، في الساعة الثالثة والنصف ، ومشاهد مختلفة لحياته العاملة والمناضلة واشترائه في مجلة معارضة ، كتابة وإدارة . هنا أيضا لا نصل إلى قمة صراع أو حل ، إذ إن الحدث ينتقل عبر فترات بين إحباط الحب وإحباط العمل السياسي والثقل والوظيفة . يبدو في أول الرواية أن لا مكان للحب في الحرب الدائرة بلا هوادة ضد الاستعمار ، لكن تدريجيا نرى يحيى ينسحب من كل شيء في الحياة إلا « ساني » ، ويقطع الريف إلى المدينة ، من بولاق إلى الزمالك ، عبر مشاهد متتالية للقاهرة ليست متصلة هي

يصف راوي (التربية العاطفية) البطل الشاب الرومانسي، المتأمل لذاته، الكسول، كثير المشايع وقليل الإرادة، شبه العاجز عن الفعل، فيتدخل في الحكم عليه عبر الخطاب غير المباشر الحر: «يجد أن السعادة التي تستحقها نفسه الممتازة قد تأخرت»^(١٩). وهذه السخرية من أحلام البطل الكبيرة وقملته القليل تمود بوصفها مفتاحاً قيمياً أساسياً للرواية. «إذ إن القرارات المبالغ فيها لم تكن تكلفه الكثير»^(٢٠)، وكان لديه «خطط لكتب، مشاريع سلوكية، توجهات نحو المستقبل»^(٢١)، و: «لم يكن يرى في المستقبل إلا سلسلة لنهاية من سنوات مليئة بتجارب العشق»^(٢٢) أو: «مثل مهندس يصنع مشروع قصر، كان يدير حياته مسبقاً، ويملؤها بالأشياء الرفيعة، الرائعة»^(٢٣). ويتحول كل هذا عندما يرث عماً ثرياً له، إلى جهل لتأسيس شقة فاخرة، مليئة بهذه الأشياء «الرفيعة، الرائعة»، كي يستقبل فيها «عاشقة المستقبل» أي «مدام آرنو». ومن الملاحظ أن بطل يوسف إدريس، يحس، انشغل أيضاً بتأسيس شقة في الزمالك، يتعدى بها عن إزعاج بولاق ويكتفى من استقبال سائق في ظروف أفضل. وإذا كان هناك أيضاً أسلوب ساعصر في (البيضاء) يتحكم من خلاله البطل على نفسه، فيتم ذلك عبر القول المباشر. في صورة تكرارية أيضاً، تتردد مراراً في نسيج الرواية، يسخر البطل من شكله وابتهامته البلهاء: «وصل وجهي ابتسامة موهجة لا تطاوعني كلها حاولت أن أجعلها ابتسامة حبيب اختلت وكافحت تصبح ابتسامة أبله»^(٢٤)، ومن التزامه: «كل شيء يجري وكأنها لحظة لجيش عكمكة وكل شيء يفلد، وكأننا في خط النار»^(٢٥). وهذه الصورة أيضاً من الصور المتكررة في الرواية التي تسهم في بناء نظامها القيمي المضاد للثورة والذات معاً.

وفي كلتا الروايتين؛ ينتقل صوت الراوي من السخرية إلى التضامن مع رومانسية البطل والشفقة على يأسه. لكن هناك اختلافاً بين أسلوب هذا التضامن وهذا التقويم الإيجابي لحزن البطل الرومانسي: في (التربية العاطفية) تبقى السخرية ملتصقة بالملاحظة الرومانسية، بينما تنفصل اللحظات في (البيضاء)؛ فحينما أراد «فريدريك» الانتحار، يصفه

الأخرى بخط حبكة متنامية حول حدث. ونرى الواقع المروى دائماً من وجهة نظر البطل، واقعاً يراه متنبهاً براثة الأحياء الشعبية - ويصف نثائتها - وأصواتها - التي يسمعا مزمجة - في تناقض يؤثره البطل - الراوي بينها وبين رقة سائق وجهالها وكمال خلقها؛ فنراه تدريجياً يفر من كتابته ودوره في المجلة، ومن ممارسة الطب في الحى الشعبي، ومن العمل التقابلي بين عمال الورش؛ في مفارقة حادة حسب زاوية البطل للرؤية بين العامل في الواقع والصورة المثالية الشيوعية للبطل التي ينتمى إليها إيديولوجياً. وفي صراع أخير مع المجموعة الشيوعية التي ينتمى إليها يحس؛ تبعد عنه «سائق» تصفياً، ثم يسجن، وتنتهى الرواية بهذه الملاحظة العلمية: «ولو أن أحداً لوح لي أن سائقي يمكن أن تتحول ذات يوم إلى ذكرى لحققت احتياجاً وضباباً».

ولكن أحداً لم يقلها، حتى أنا لم أقلها لنفسي، إنما بلا قول أو ضجيج تكفل الزمن بكل شيء، وفي صمت وبلا مؤشرات الزمن القاتل. نهاية الأشياء...»^(٢٦).

ولنقف عند هذه الملاحظة التي تنهى الرواية لكي تتسامل: هل وصل إلى القارئ هذا الشعور بالقضاء على كل شيء بفعل الزمن الروائي أو تلقاه من خلال قول الراوي التقريري ورويته الأحادية؟

٢ - صوت الراوي :

ويتجسد في الاختلاف بين ضمير الغائب في (التربية العاطفية) وضمير المتكلم في (البيضاء)، رغم إعلان غلويزر في أوراقه الخاصة أن التجربة الروائية تعكس تجربة معيشة بينه وبين السيد والسيدة «شليسنجر»^(٢٨)، بينما لم يعلن يوسف إدريس في شهادته إلا عن معيشة أجزاء العالم للتجربة: علاقته بالمجموعة الشيوعية وتاريخ الفترة؛ ففي الروايتين هناك رؤية ساخرة للبطل عبر قول الراوي الغائب - الحاضر في (التربية العاطفية) من خلال الحكم المباشر والأسلوب غير المباشر الحر. حيث يختلط صوت الراوي بصوت البطل دون أية علامة شكلية للتمييز بين القولين؛ وعبر تحكم البطل على ذاته في (البيضاء) من خلال القول المباشر.

الراوى واقعاً على جسر فوق نهر السين والطبيعة تشاركه
اليأس :

« كانت غيوم غامضة تجرى على وجه القمر . فتألمها
وحلم بعظمة الأماكن ، وتعاسة الحياة ، والعلم الذى
يحوط كل شيء . وطلع النهار . كانت أسنانه تصطك ،
وتساءل فى نصف نعاس ، مبتل بالضباب ، والدموع
تتلاها ، لماذا لا ينتهى ؟ تكفى حركة واحدة ! وسجبه
ثقل جبهته ، وتصور جسده عائمة فى المياه ، وانحنى
فريدريك » (٣٦) .

ثم يسترد الراوى سحرته :
« لكن السور كان عاليًا بعض الشيء ، فلم يجتزه
فريدريك بسبب خموله » (٣٧) .

وفى آخر فصول الرواية ويرغم أنه قد وصل إلى قناعة أن
« مدام أرنو » كانت حيه الوحيد وظلت كذلك « ألم تكن مثل
جوهر قلبه ، الأساس نفسه لحياته » (٣٨) . وحزنه عليها
عندما ضاعت ثروة زوجها وعرض أثاث منزلها للبيع فى المزاد
 العلنى ، وشعر « فريدريك » وهو ينظر إلى الأشياء التى تباع
« كأن أجزاء من قلبه تلعب مع هذه الأشياء » ، ورغم ذلك كله
نجده فى النهاية غير مهتم حتى « بدمام أرنو » ، لا يفكر إلا فى
ذاته ، ذاته فقط ، الضائعة فى أنقاض أحلامه ، مريضاً ، مليئاً
بالآلم واليأس » (٣٩) .

أما فى (البيضاء) فلمحظات اليأس فاصلة ، لا سحرية
فيها :

« وكذلت أعود لحقت نفسى بالدموع .
لماذا أنا تنص هكذا ؟ يقولون إن الحب يسعد
الإنسان ، وأنا لم أحب مرة إلا وشقيت ، وكأني لا أحب
إلا لأشقى . لماذا الحب من أصله ، وإذا كان لابد ،
فلماذا أختار طريق العذاب والآلم ، أية قوة مجنونة داخل
تدفعنى دائماً لتمييز نفسى ؟ » (٤٠) .

وعندما يكتشف « يحيى » ، كما تقول اعتدال عثمان « أن
الحلم تعويض هش لا يخفى عن التحقق الفمل ، أوعن الأمل

فى تواصل حقيقى » (٤١) ، يغمره اليأس ويعانى « أبشع أنواع
العذاب ، إذا سلكت نفسى لماذا أفعَل عُلْبَى السؤال ، وإذا
أجبت عُلْبَتْنِي الإجابة ، وإذا حلمت تعذبت ، وإذا شككت
أقاسى أمر الهوان » (٤٢) .

ويسخر الراوى فى الروايتين من تأمل البطل لذاته فى بداية
ممارسته للطب ، نجد البطل فى (البيضاء) مؤدياً لتمرارين
الرياضة أمام المرأة : « لجرب نفسى أمام المرأة . . وأجدها
ابتسامة عسيرة ، وألمن نفسى لهذا الزيف » (٤٣) ، بينما يعلم
« فريدريك » بوقته ، عامياً ، فى المحكمة : « كان يرى نفسه
فى قاعة الجلسات » (٤٤) ، أو عندما قرر الدخول فى انتخابات
النيابة ، ينجذب لصورته « فى ثوب النوب » (٤٥) . فى
الروايتين ، إذن ، إدراك بأن البطل يعانى من انفصال حاد بين
حقيقة ذاته ورؤيته لذاته خبر طموحاته وأحلامه .

أما حقيقة الذات فى الرواية ، فتظهرها علاقتها بصورة
الواقع فى البنية الزمنية الذى يشكلها أسلوب الرواية . إن قدرة
المبدع على بناء الزمن الروائى تسهم هنا فى تصور إعادة
التشكيل الفنى لزمن الأزمة التاريخية عبر الأصوات المتعددة فى
تحقق الرؤية المضاركة « لفلوبير » ، بينما تبقى رؤية يوسف
إدريس محاصرة فى أحادية الأحكام الإيديولوجية للمعادية
لمجموعة المجلة . فيقيم التشكيل الفنى للزمن اللعب الأدبى بين
حقيقة التاريخ وإبداع الجماليات ، فيظهر عند فلوير التصارع
الحى لقوى الواقع ، بينما يبقى يوسف إدريس خاضعاً عبر
تقريرية خطابه الروائى فى (البيضاء) لخطاب السلطة السائد
فى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات . وننتقل الآن إلى
تحليل الزمن الروائى .

٣ - بناء الزمن :

ونحلله عبر ثلاثة مستويات :

١ - الإشارة الزمنية .

٢ - الزمكانية الروائية .

٣ - إيقاع الرواية .

(١) الإشارة الزمنية :

تتميز (التريبة العاطفية) بكثرة الإشارات الزمنية من تواريخ أحداث الرواية إلى التواريخ الدالة لحياة فرنسا السياسية عبر الإشارة إلى الأحداث المهمة في ماضى الشخصيات وفى تاريخ أسرهما ، بينما تبدو الإشارة الزمنية مهمة وشبه ملغلة في (البيضاء) ، برغم إعلان يوسف إدريس أنه يتحدث في روايته عن فترة أساسية من تاريخ مصر المعاصر .

« فريديريك » على صموده فيما بعد ، والذى سوف يشتهى « فريديريك » زوجته الجميلة في آخر مراحل انتهائيتها وأعلامها ، وهناك شخصيات أخرى ذات أصول شعبية : « روزانيت » ، مثلاً التى اشترك أبوها في ثورة عمال النسيج في ليون - وتعطينا هذه الأمثلة القليلة صورة للتماثل بين تاريخ الشخصيات الروائية وتاريخ فرنسا الاجتماعى ، وهى من العلامات الزمنية الأساسية في (التريبة العاطفية) .

ويأتى الكثير من الأحداث التاريخية في تقديم الراوى للحبكة الروائية : الأيام المضطربة في ١٨٤٠ ، وكل التضاميل التى واكبت القانون الانتخابي والحلفاء مع إنجلترا ، والملايين التى أنفقت في غزو الجزائر .. إلخ ، بوصفها علامات تنبئ عما سيحدث بعد ذلك من ثورة دامية في ١٨٤٨ . تشهد مظاهرات الطلاب وتضامن الشوارع الباريسى ، بينما يتصرف « فريديريك » بعض الشخصيات التى سوف نتابع مصيرها مع تدهور الأحوال . يأتى التاريخ في كلام الراوى أو على لسان الشخصيات ، فيقول دييورييه : « إن هناك ١٧٨٩ أخرى سوف تأتى ، أو يصير مواطن برغم اعتراضات زوجته على الخروج إلى الشارع للانضمام إلى الثوار : « قد قمت بواجبى في كل مكان ، في ١٨٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٩ ، واليوم هناك معركة . لا بد أن أشارك فيها ! أتركفى ! » (٣٠) .

بدءاً من الجملة الأولى في (التريبة العاطفية) - في ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ ... (٣٦) - حتى الأحداث الأخيرة التى تركز حول ١٨٦٧ ، تتمحور الحبكة الروائية حول المراحل الأساسية لـ (التريبة العاطفية) ، كلبطل ولجئه من الشباب الرومانسى : « ٥ سنوات بعد ذلك » (٣٧) ، « ذات يوم في ١٢ ديسمبر ١٨٤٥ حوالى التاسعة صباحاً ... » (٣٨) إلخ . وترتبط هذه المراحل الخاصة بحياة الشخصيات أولاً بتاريخ كل أسرة وطموحاتها ، وثانياً بتاريخ فرنسا الاجتماعى والسياسى بين ١٨٤٠ و ١٨٦٧ ، وهى الحقبة التى شهدت اندلاع الصراع الطبقي والأيام الثورية بين ٢٣ - ٢٤ فبراير ١٨٤٨ حتى القمع في يونيو من السنة نفسها حتى استقرت بعد ذلك البرجوازية الرأسمالية في البلاد .

ونجد حياة الشخصيات لا تنفصل عن الأحداث المروية . فـ « مدام مور » ، والدة « فريديريك » التى ربه في غياب أبيه الذى مات وهى حامل فيه ، تتحمل من أسرة تلاء ضاعت ثروتها فريد لأنها الصعود الاجتماعى ولا تحب ، إذن ، أن تسلمه ليتخذ الحكومة لأنه سوف يجتاح إلى حامية كى يصبح كىا تطلع إلى ذلك - « مستشاراً للدولة ، سفيراً ، وزيراً » (٣٩) ، وقد يوحى بهذا نجاحه في المدرسة . أما « دييورييه » فكان أبوه ضابطاً في جيش نابليون ، حاكماً لسوء حاله بعد تدهور الإمبراطورية ، حزيناً على الإمبراطور ، يضرب ابنه ، وزوجته ، إذا حاولت الدفاع عن ابنها . و « دامبروز » ، وهو يمثل في الرواية الرأسمال الناجح ، فقد تحمل عن « الدال » ، لقب النبالة ، ليضمها إلى اسمه « دامبروز » ، ليختار الصناعة ويبنى ثروة مهمة : وهى الشخصية التى سوف تساعد

وتتمحور الأحداث الأساسية حول يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ : ما قبلها من تحضير وقلق سياسى وصراعات بين السلطة والمعارضة ، ودور الطلاب واشتراك الشارع في المعركة التى حسمها اشتراكه . فيسجل التاريخ مرتين في الرواية : صير أحداثه الأساسية ، وعبر آثاره في ذاكرة الشخصيات . وهى جيعاً آثار الواقع في الأسلوب الروائى .

وربما يبدو أكثر أهمية من هذا وذلك ، أن الملاحظات الخاصة في حياة البطل « فريديريك » تدور في يومى ٢٣ ، ٢٤ فبراير ١٨٤٨ ، حيث يفقد الأمل في تحقيق علاقة الحب مع « مدام آرنو » ، ويترك نفسه للتمتعة الجنسية والقرار مع « روزانيت » مديراً ظهره للثوار ، ومؤشراً طريق الصعود الاجتماعى . ويشهد الجزء الأخير للرواية ، بعد أن قتلت الإرهامصت الأولى

الشلالة والسبت، ويضاف إليها الخميس، برغم توقف الدروس منذ البداية. وهناك تثبيت لموعد الزيارة: الثالثة والنصف. وبالإضافة إلى هذه المواعيد الثابتة، هناك تعيين لكثير من المواعيد الأخرى الخاصة «سائق» التي تلعب دور المعالم على طريق يحيى: يوم الأحد في الساعة الثالثة أمام سينا ميساي، أيام العيد والرجوع إلى «سائق» في اليوم الثالث للعيد، الساعة الثامنة، «الساعة السادسة تماماً»، .. إلخ. وبين الموعد والآخر هناك أهمية الانتظار، والإشارة إليه، لتحديد إيقاع الرواية الأساسي: «وكان بيننا وبين الأحد عدد من الأيام»^(٤١)، «ولم يبق على الثالثة والنصف - ميعاد سائق - إلا تسعون دقيقة»^(٤٢). وفي روتين الزمن اليومي، زمن حياة يحيى الممل، القتال، لا يعيش البطل إلا من أجل هذا الزمن الذي يقضيه مع «سائق»: «ما زالت كل دقيقة من دقائق المشهد حاضرة محفورة في ذاكرى لا تنمحي»^(٤٣).

ونرى أن هذه الأهمية المكثفة التي يأخذها في الرواية زمن «سائق» تلغى ادعاء التاريخ الموضوعي والحقيقة الوثائقية الذي يعلنه يوسف إدريس: «فإن كان بطلها هو (يحيى) إلا أنها وثيقة حية لفترة خطيرة من فترات الحياة في بلادنا، فترة لا أعتقد أن أحدا تناولها»^(٤٤). ونأين هنا لأهم جزء في دراستنا: ما معنى الحقيقة التاريخية في الرواية؟ وكيف تستطيع المقارنة أن تبني الدلالة التاريخية بإظهارها تعدد أصوات الواقع ما لم يستطع ادعاء الحقيقة المبنى على الإيديولوجيا الأحادية. أي أن للفن علاقة خاصة بالحقيقة قد يسلمها الإعلان الإيديولوجي. ونضيف إلى ذلك كيف أن التماثل بين جزء من الخطاب الروائي في (البيضاء) قد اتفق مع الخطاب السياسي السائد للسلطة المصرية في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات مزيفاً مرة أخرى معنى «الحقيقة التاريخية»^(٤٥). فبينما نبحث (التربية العاطفية) في أن تجعل من الحدث التاريخي جزءاً من النسيج الروائي، تبقى (البيضاء) في حالة انفصام بين الصورة الذهنية للحدث التاريخي والرواية العاطفية للحب الرومانسي. وسوف نستخرج من تحليل الزمكانية الروائية للصين، كيف أن كثافة تعدد الأصوات عبر صوت الشوارع، والشخصيات المختلفة، وقسوة الحدث وحركة

للدكتراطية في يونيو ١٩٤٨، قسرة زمنية إلى ١٩٦٧، وقد قضى الزمن على الأوهام الرومانسية للشخصيات الأساسية حتى النهاية التي سبق أن ذكرناها عبر آخر حوار «لغريديك» و«ديلوريه».

ورغم التشابه بين «التيمة» الأساسية لـ (البيضاء) وقصة (التربية العاطفية) - الحب الرومانسي المستحيل لأميرة متزوجة في فترة تغير تاريخي - لا نجد في (البيضاء) برغم إعلانات يوسف إدريس المتكررة، للكثافة نفسها التي للتاريخ في الرواية، سواء عبر العلامات الزمنية المباشرة، أو من خلال الأسلوب القصصي. إن نظام الإشارة الزمنية هنا مختلف تماماً.

نلاحظ - أولاً - غياب الحدث التاريخي، برغم الإشارة العامة إليه: المعركة ضد الاستعمار، وذكر لجنة الطلبة والعمال، والقمع البوليسي للمجموعات السرية. لكن هذه الأحداث المهمة سرعان ما تتحول إلى جزء من الإيديولوجيا المعلنة للرواية: فالإشارة الأولى لمحمد رومانية البطل ونضاله، والثانية تركز على الاختلاف بين العامل المثالي في الخيال الشيوعي والعامل في الواقع (من أجل إقناعه!)، أما الثالثة فتستخدم من أجل إلقاء المسؤولية على المجموعات السرية (لا لفرض القمع!)، ويتحول النظام القيمي للرواية إلى نوع من الإدانة المباشرة، التي تحجب ثراء الحياة والتركيب الإيديولوجي للمجتمع والمواقف المتصارعة فيه، على عكس ما يأتي في (التربية العاطفية).

وبينما تغيب الإشارة التاريخية في ذكر الأحداث وتفقد الرواية جزءاً من تاريخيتها، نراها مكثفة في كل ما يخص العلاقة مع «سائقي»، مما يبطل كلام الروائي الخاص «بتاريخية» ووثاقية روايته، ومن خلال تحليل أسلوب الرواية، سوف نرى كيف تعطي دلالة التاريخ الآخر، غير المروى، محموعة الاستعمال الإيديولوجي للتاريخ.

فهناك إشارات زمنية خاصة بتكرارية أيام الأسبوع التي تأتي فيها البطلة في شقة يحيى كي تأخذ دروساً في اللغة العربية:

ويتحكم فيها»^(٤٠)، مما يذكر لاشك بصراحة البطل الوصولي المعروف «بلزاك» ، «واستينيك» ، عندما صعد فوق تلال «موغارتر» التي تكشف عن مدينة باريس ، فتأمل العاصمة وقال لها : فلتواجه الآن ، أنا وأنت ! وانتشرت «التيمة» في رواية القرن التاسع عشر في فرنسا ، تلك «التيمة» التي سماها «لوكتاش» ويسمى الكثيرون من النقاد الفرنسيين تيمة «الأوهام المفقودة» اقتباساً من عنوان إحدى روايات بلزاك المشهورة^(٤١) .

«وفريدريك» أحد هؤلاء الأبطال الذين أتوا إلى باريس وضاعت أحلامهم في غمار إغراءات المدينة ، فتحولوا من الموهبة والذكاء والرومانسية إلى الوصلية الاجتماعية ، فللقارنة بين يحيى وفريدريك تيلو مثيرة للاهتمام من حيث التأمل من القضاء الجغرافي إلى القضاء الاجتماعي ، ومن حيث المادة الروائية المقدمة هنا التي تضم الأبعاد النفسية والاجتماعية والأسلوبية الثرية في الرواية التقليدية التي تربط بين البطل والمجتمع في مواجهة البحث عن القيمة ، ونجد هنا أيضاً مؤشراً مهماً على الاختلاف بين المجتمعات ونشأة هذا النوع من الروايات فيها .

في الروايتين إذن نجد الانتقال من الريف إلى المدينة ، ونجد تماثلاً بين المدينة والمرأة المحبوبة ، كما نجد صورة للصعود الاجتماعي حيث يتساوى الانتقال في المكان والصعود في المكان الاجتماعي .

في (البيضاء) نجد رسماً ساذجاً إلى حد كبير للخط الصاعد الأحادي ، الذي ينقل يحيى من الريف إلى المدينة ، كما نجد التعبير الفج عن احتضاره لاصوله والإذلال الذي تركه في نفسه إذلال أهله وتقلد أحوالهم ، هذه «القيمة» التي سوف يتناول عبد الحكيم قاسم تعقيبها ويتناقضها الأساسي في أسلوب روائي أكثر عمقاً ونضجاً في رآيته : «أيام الإنسان السبعة»

فيتنقل يحيى من الريف إلى المدينة في الحى الشعبي ثم من الحى الشعبي - بولاق ، حيث يترك فيها عيلاته - إلى الزمالك . وتعبّر علامتان عن شعوره بالتفرز :

التاريخ من خلال الأسلوب السردى في (التربة العاطفية) تظهر أحادية الخطاب الإيديولوجى في (البيضاء) .

(٢) الزمكانية الروائية :

عبر الزمكانية الروائية تتكون في الروايتين العلاقة للتناقض بين البطل والواقع ، بين أصله الريفي ونموه في المدينة - العاصمة : [باريس في (التربة العاطفية) ، القاهرة في (البيضاء)] فينجذب البطل إلى الحياة في المدينة ، ويؤدى هذا التعارض إلى تغريب البطل والواقع معا .

ومنذ البداية ، تقدم لنا الروايتان الملل الذي يعيشه البطل عندما -يرجع إلى بلدته ، فريدريك للإجازة الصيفية ، ويحيى كى يقضى أيام العيد ، هذا التقليد الأساسي كما يقول البطل : « فشىء مقدس أن يعود أبناء القرى الذين استوطنوا المدن إلى قراهم في الأعياد »^(٤٢) . وبينما يصرف فريدريك مسبقاً هذا الملل إذ يقول الراوى : « كان السيد فريدريك موور ، الناجح توا في الثانوية العامة ، ذاعباً إلى ونوجان سورسين» حيث سيعان لمدة شهرين ، قبل أن يلعب للدراسة الحقوق^(٤٣) ، يبدأ يحيى رحلته إلى الريف مليحاً بالشوق الجارف لرؤية أهله والحنين للتخييل وللبويات الرمادية وسرعان ما يحبط : ما أكاد أطالع كل هذا حتى أبدأ أتناقض مع نفسى ... فنحن نسير في المدينة بسرعتها القاهرة المجنونة ، ولكننا هناك ، في تلك الأرض الواسعة غير المحدودة نحبو ، بل نقف في أمكاننا لا نسير»^(٤٤) ، وتجسد الروايتان فيها بعد الاعتماد التدريجى عن المكان الأصل إلى مكان الرغبة - الطموح - الحلم ، ليتوازى كما ستظهر مع رغبة الصعود في المكان الاجتماعي^(٤٥) .

نستطيع أن نشهد في الروايتين أنّ الانتقال في المكان ، من الريف إلى المدينة ، يوازى الصعود في المكان الاجتماعي . ويعبر يحيى عن ذلك صراحة ، إذ يقول : « وكلما كان القطار يتقدم صوب القاهرة كانت غصتى تهبط . فلم يكن القطار يقطع بى المسافة فقط ، كان يقطع بى أيضاً مسافة نفسية ، ويعمل بسرعة عن ابن القرية المدين لها ، إلى ابن المدينة المذهول بأصواتها الصاخبة فيها الطلح يوم أن يضمهما

١- وصف المكان في الحكي الشعبي بقدراته وروائحه التتمة - رائحة الكبدية متكررة في أسلوب الوصف - وأصواته المزعجة التي لا تبدأ أبداً ، وضوء «النون» البشع .

٢- وصف أهل بقدراتهم وأمراضهم ، ويتذكر يحي فصل أبيه من وظيفته عند الخواجة في المنصورة . ومن التأثير للاهتمام أن نجد كلا الموقفين مقابلة الراوى - البطل بين هذه الدنائة التي يمثلها الواقع المثير للانعراج على مستوى ثلاث حواس : البصر ، الصوت ، الرائحة ، وعمل للمستوى الإيديولوجى ، وبين الجمال والكمال للمتمثلين في شخصية «سانتى» الأجنبية :

١- يقول معارضا بين أهله وسانتى : «كنت أنظر إلى أبى الطيب وأخوتى وأمى والفلاحين أبناء البلدة ، وأرى التراب والمرض والفاقة والحراب ، وأقول لنفسي هناك ... في مكان ما بين هذه الدنيا جنة صغيرة مخبأة في .. هناك تلك الفتاة الحلوة ذات الإشعاعات ... هناك سانتى» (٥٦) .

وفي الحكي الشعبي أيضا يستلم يحيى من البرجوازية الصغيرة التي تسكنه : الجالسون على المقهى ، صاحب العمارة ، للمرضان - عنتر وعجلة - وحتى العمال فيها بعد الذين صاروا ينظر لهم في تعارضهم مع الصورة المثالية للعمال التي كونها وهو يناضل في لجنة « الطلبة والعمال » في ١٩٤٦ ، حتى وصل إلى أن يكره حياته ذاتها في الحكي الشعبي : «أعود إلى البيت لأتفدى فأجد ضجة الشارع وغبار وروائح الكبدية المفزعة قد سبقني إليه ، وأجد طبيب أم عمر ينتظرون : خضار ولحمة ، ودائما خضار ولحمة والحلو يرتقل ، وأم عمر كام قريق واقفة قبالي تحاسبني على الطعام ، وتناطق علنا في الحساب» (٥٧) . وهنا أيضا تأتى سانتى لكسر هذا الإيقاع الرتيب : « وأسرع ملهوفاً وأفتح الباب . وإذا بانسامة عذبة دائما ، حلوة دائما ووجه غيف أبيض تحيطه هالة من الشعر الأسود» (٥٨) .

لا يفسر يحيى قرار الانتقال إلى الزمالك إلا رغبة في الهلوة ولاستقبال سانتى في مكان أكثر رحابة : « لا أستطيع أن أضع حدا لما حدث ، قد وجدت نفسي ذات يوم أعدي كوبرى « أبو » الملا وأجوب الشوارع الواقعة في الزمالك بحثا عن شقة

أو حجرة أو أى مكان في ذلك الحى الهادئ المهييب يصلح سكناً لي» (٥٩) . ويتخذ فكره ومفه بعد ذلك كاملا لتجميل الشقة حيث تتحول إلى مكان مناسب لسانتى (٥٦) إذ أحدث بعد نقله

أن ذهب لزيارة أحد في حى شعبي - عنتر مثلاً - يعود إلى الانزعاج ثانية ، وترجع صورة المرور على كوبرى أبى العلا للمذهب إلى الزمالك حيث « النون والسلام» (٥٧) المتمثلين في سانتى والشقة ، ولا تأتى سيرة التطلم الاجتماعى إلا على لسان شوقى ، زميله في النضال وصديقه الذى كان الراوى - البطل يسخر منه ويتهكم من انفصامه بين قول اشتراكي جميل ولفعال يسروقراطية (٥٨) ، فشوقى كان دائما يستمع لكن يفعل ما يريد ، له قول خاص في العلاقة الثنائية مع كل رفيق على حدة وقول عام في الاجتماعات العامة . تأتى مصداق تعظيمه الرواية إياه ؟

٢- وإذا كانت هذه الأساليب للتفرقة بين الواقع والمثال (الحكي الشعبي / سانتى) والانفصام في الشخصية بين العام والخاص ، من القيم المتكررة في الرواية ، فهناك مشهد لا يأت إلا مرة واحدة برغم أهميته ، وهو فصل أبيه من منصبه في المنصورة . يقول يحيى : « أياكون أبوها خواجة صاحب أطيان ، مثل الخواجة صاحب البنك الذى كان يعمل عنده أبوك في المنصورة وفصله عن عمله ؟ أبوك كان يعمل كاتباً عند الخواجة الغنى جدا الذى فصله في لحظة وشره» (٥٩) .

وتأتى بعد ذلك قيمة لم يهتم بها نقد روايات يوسف إدريس برغم أهميتها في إدراج الرواية في هذه السلسلة من الروايات التي تعبر عن مشكلة الحب بين العربى والأجنبية : « لماذا لا نتنم لكريمة أبيك فيها ؟ لماذا لا تفتنصها فوراً وتطرحها تحت قلعكبك كما طرحوا أباك تحت أقدامهم .» (٦٠) .

ملحوظة عابرة لا تترك أثراً ظاهراً في الرواية ، إلا أنها تمس القيمة الأساسية التي تتسببها الرواية وتكون جوهرها : التعارض بين الواقع الدنى ، من الريف حتى البرجوازية الصغيرة في المدينة ، والمثال الذى تجسده سانتى المناضلة ذات الوجه الجميل والملاحم الدقيقة ، الأنيقة دائماً ، في بساطة القميص « والجوب » أو كمال ثوب السهرة ، سانتى الأجنبية ، سانتى « البيضاء »

منذ بداية الرواية ، حيث تجدد الجملة الأولى لها تاريخ الحدث - « في ١٥ سبتمبر ١٨٤٠ ، في السادسة صباحاً تقريباً » - والبخرة (الأتوبس النهرى) تستعد لمغادرة باريس نحو الريف ، يظهر أول مشهد « فريديريك » في صورة رومانسية يرسمها الراوى في شكل لوحة . وابتداء من هذا المشهد الأول نرى « فريديك » منظوراً إليه ومتأملاً ما سيتأمله الكثيرون فيما بعد : مدينة باريس .

« كان يقف قريباً من دفة المركب ، ثابتاً شاباً في الثامنة عشرة من عمره ، ذا شعر طويل ، يحسك تحت إيظله بكراسة رسم . وعبر الضباب ، كان يتأمل أجراس الكنائس ، وأبينة لا يعرف اسمها ، ثم في نظرة أخيرة احتضن جزيرة « سان لويس ، وجزيرة « لا سيبته » ، « ونوتر - دام » ، وفي الحال ، بينما كانت باريس تغيب ، تبدد تهيلة عظيمة » (٦٣) .

ففي هذه الفقرة الافتتاحية نجد بعض القيم الأسلوبية الخاصة بالرواية : نظرة الراوى للبطل التي ستجسد فيما بعد رؤية ساخرة ، فبإزاء كثير من المواقع وهو يختار لنفسه صورة يتقمصها - الشاب الرومانسى ، إذ يقول عنه الراوى إنه يلعب « الأتوبس » (٦٤) ، الكاتب الموهوب ، الشاب الاجتماعى ، السيامسى ، العاشق . . . إلخ - نظرة البطل لباريس وزوال المشهد ، أساء المدينة التي تخلف « أنزا للواقع » يضمن فيها بعد القراءة الواقعية للرواية دائماً .

فريديريك ينظر دائماً إلى نفسه : « ظهر له رجحه في المرأة . ووجد نفسه . جيلاً . وظل ينظر إلى نفسه مقدار دقيقة » (٦٥) ، وإلى المدينة : « كان يظل لساعات وهو ينظر من فوق شرفته إلى النهر الجارى بين الجسور الرمادية . المسودة » (٦٦) ، أمام منزل حبيبته الممتنة ، « مدام آرنو » : « كان ينظر وعيناه ملتصقتين بالخطاط الأمامى وكأنه يعتقد أنه عبر هذا التأمل يستطيع أن يهدم الجدران » (٦٧) .

وتنظر له المشاهد من خلال حركة السفر . فبى من الأتوبس النهرى صورة المنازل البرجوازية الصغيرة فى الريف ،

ونجد هنا إحدى علامات نظام الأحادية التي يفرضها الراوى - البطل على روايته ، حاكماً على الآخرين ، وغتفياً إيديولوجيته الدغينة ، كما سوف نرى .

أما استراتيجية النص الروائى فى (التريبة العاطفية) ، فبرغم انطلاقها من « التيمات » نفسها : الانتقال من الريف إلى المدينة الموازى للصعود الاجتماعى والتماثل بين المدينة - العاصمة والمرأة المحبوبة بوصفها رمزاً مثالياً للجمال والكمال ، فتختلف تماماً ، إذ ينسج الشكل الروائى قيماً مختلفة تماماً ، عن القيم التي توصلها (البيضاء) لقرارها .

فى (التريبة العاطفية) يحدث تجاوز للتناقض الأحادية التي يطرحها يوسف إدريس (الدناة/الرقى ، الشعب/سانى - البيضاء) برغم الإيديولوجية التي تحرك فلوير الروائى ، والتي كانت تفصل بالفعل بين الرقى - الجمال - الفن ، من ناحية والاحتقار للطبقات البرجوازية والشعب معا ، من ناحية أخرى . وعلينا هنا أن نحلل كيف يستطيع الشكل الروائى التميز أن يوصل قيمة - أوقياً - غير التي انطلق منها الروائى فى إيديولوجيته المعلنة التي تظهر فى قول بعض الشخصيات ، مثلاً نجد فى قول « هوسونه » : « إبنى مشمئز من هذا الشعب ! » أو عندما يقول « فريديك » : « للى لورييه » : « كانت تنقص الشرارة ! لم تكونوا ببساطة إلا برجوازيين صغاراً ، وأحسنكم من الأوغاد ! » .

يستطيع الوصف فى (التريبة العاطفية) أن يخترق الإيديولوجية الساذجة التي ينطلق منها الروائى عبر جدلية الكتابة على مستويين :

١ - لعبة النظر المركبة بين نظرة فريديريك ونظرة الراوى إليه والقيم الخاصة بالمشهد المنظور إليه من ناس وأماكن فى الخارج والداخل ، ولعبة الأصوات المختلفة المتضمنة فى الواقع ، بينما يتخلل صوت الراوى الأصوات الأخرى ضائعة مفارقة القول فى عدة تدرجات ساخرة .

٢ - العلاقة الحميمة بين المكان والزمان فى الداخل وفى الخارج التي تجعل من (التريبة العاطفية) إحدى أهم الروايات التاريخية فى تراث الأدب الروائى .

سائلة في الرواية - ينتقل بصر فريدريك من ملل الطبيعة إلى تفاحة شكل البرجوازية الصغيرة التي تستل في الباخرة : « كان الريف فارغاً خلعاً . وكانت في السماء غيوم بيضاء واقفة ، ولللل المنتشر كان خافتاً ، كان يبدو مبتطاً لسير الباخرة ومظهراً هيئة المسافرين على نحو أكثر تفاحة » (٧٦) .

وهنا « يأتى وصف المسافرين الذين كانوا باستثناء البرجوازيين ، في الدرجات الأولى - عمالاً وأصحاب محلات صغيرة مع نسائهم وأطفالهم . إذ إن العادة كانت حيث أن يرتدى الناس في السفر الملابس الخفيفة . كان معظمهم يرتدى أغطية الرأس اليونانية القديمة أو القبعات الباهتة اللون والحلل السوداء ، المتهرقة بفعل الاحتكاك في المكتب ، والمعاطف التي تهرأت عرويات أزوارها من كثرة الاستعمال » . ويدأب الراوى على وصف القمصان الملطخة بالقهوة ورباطات العنق الممزقة وقذارة المركب الملء بالقشور والسجائر المطفأة ويقاينا للمأكولات . وفي هذا المشهد للبرجوازية الصغيرة في الباخرة تظهر مدام آرنو أول مرة لفريدريك بعد أن فتحت السور الذي يؤدي إلى « الدرجات الأولى » في الباخرة (وهي علامة للانتقال من عالم إلى آخر) .

« وكانت مثل التجلج » .

كانت جالسة ، في وسط الدكة ، وحيدة ، أو على الأقل لم يكن يرى أحداً في الضوء الذي كانت تبعثه له عينها . وجنتها مر بجانبها ، رفعت رأسها ، وانحنى كتفه في حركة لا إرادية ، وبعد أن وقف على مسافة ، في الاتجاه نفسه ، نظر إليها » (٧٧) .

ثم يصف « مدام آرنو » ، نحوها حالة وومانسية جميلة ، في وصف مشهور في الرواية الفرنسية ، وتتعارض هذه الصورة مع قذارة البرجوازية الصغيرة على الباخرة .

وعلى هذا النحو ، نرى كيف تنسج الرواية صوراً مختلفة ، متتالية ، تؤكد التعارض بين قذارة الأوساط الشعبية وجمال المرأة المحبوبة في فضاء اجتماعي آخر ، يسعى « فريدريك » إلى الانتباه إليه . لكن عبر وصف المكان في زمكانيته - بدايات

التراصة في رتابة متفرقة : « أكثر من أحد ، وهو ينظر إلى هذه الديار المنمقة ، المألفة إلى أبعد حد ، يرغب رغبة حاسدة أن يكون صاحبها ، لكي يعيش فيها إلى آخر أيامه ، بلعبة « بلياردو » ، مركبة ، امرأة ، أو أي حلم آخر » (٧٨) ، يتعارض مع أحلام « فريدريك » العظيمة التي يعتقد أنه سوف يحققها في باريس : الكتابة ، الرسم ، العشاق (٧٩) . يرى باريس تنضح ملاحعها عندما يرجع إليها في العربة التي تجرها الخيول مارة بالضواحي العمالية التي ينتج « فلوير » في وصف ملاحعها تتراوح ما بين ملاحم الريف والصناعة كما تشكلت في بداية العصر الصناعي فيعد عبور قنطرة شاروتون الموجودة الآن في ضواحي باريس الصناعية ... « ظللنا نمشي في خط مستقيم ، ثم عاود الريف الظهور . في البعيد ، كانت مدافن المصانع العالية ترسل دخانها ثم استلرنا في « إيفرى » صعدنا شارباً ، وفجأة رأى قبة الباتيتون » (٨٠) . ولا يزال المشهد بين الطرق الطينية وحرف المنتجات الكيميائية ذات الأبواب العالية كما في الريف تظهر قذارة الأبنية الملطخة بالفضائل والمياه القلوة ، في عالم يتجول فيه عمال يلبسون « الأفرول » وجزائرون ، وغسالات ، وهي صور لا نجدها الآن في شوارع المدن الصناعية . وفي هذه الحركة والصورة الحية لباريس أواخر القرن التاسع عشر ، تظهر عينا الحبيبة : « كان الرذاذ يسقط ، وكان الجو بارداً ، وكانت السماء شاحبة ، لكن كانت عيناى تذكره بالشمس تلمع ساطعة وراء الضباب » (٨١) .

وإذا كان فلوير قد استند في مشهده إلى التناقض نفسه بين الحى الشعبي القدر وجمال المرأة المحبوبة التى نجده في البيضاء ، إلا أن وصفه لباريس الممتد على صفحتين يمسد لنا الصورة الحية لمدينة صناعية ، مازالت تخالطها المشاهد الريفية التى تحدد زمكانية بدايات العواصم الصناعية الكبرى في تناقضها الحاد مع المشاهد الريفية - التى رأيناها من قبل - والى يتجزع ونفها مع رتابة حياتها ، كما يراها فريدريك .

ويرى فريدريك أيضا الناس في مواقع الفئات الطبقة المختلفة : تلك التى تسافر معه بالأتوبيس النهري ويمتقرها ، الشبان المشتركون في الانتفاضات الباريسية ، الرأسماليون المختلفون . فبينما يحدد المشهد الخارجى قيمة الملل - وهى قيمة

تبدو الثورة في ثلاث فقرات أساسية للرواية : الفصل الرابع - الجزء الأول. ثم الفصل الأخير للجزء الثاني والفصل الأول للجزء الثالث ، ثم في الجزء الأخير للرواية كله متوترة عبر أحداث مختلفة . ورغم نظرة « فريدريك » الخارجية في الغالب - نرى الأحداث كأنها ديكور مسرح ونرى فواره منها إلى العشق ، أو إلى اللذات إلا أنها تصلنا بجميع أصواتها .

هذه الأصوات التي عملاً الفضاء الروائي هي : أولاً - الأصوات الواقعية للمتظاهرين بمصرعهم وعتاباتهم وشعاراتهم . وهي - ثانياً - التضامن الذي يجمع بين الناس في فترات المد الثوري : صورة تضامن الشباب ؛ وصورة غضب الشعب المتمثل في اقتحامه للقصر الملكي (برغم سخريه الراوي من أعماله الوحشية ١) ؛ بناء المساريس في الشارع المتفصص ، دخول « البروليتاريا » إلى القصر ، جلوس عامل على عرش الملك - وحتى عندما - يهرب « فريدريك » إلى غابة قونتنبولوم « روزوانيت » بحثاً عن بعض السعادة وهاربا من باريس تطارده صور الثورة : « حلما من مسافرين ، أتيا مؤخراً ، لأن معركة مرعبة ، دامية تعم باريس » (٢٩) ، « كانا يظنان أنها بعيدان عن الآخرين ، في وحدة حقا » (٣٠) . ومع ذلك :

« كانا أحيانا يستمعان إلى صوت الطبول من بعيد . فكان هذا الصوت النداء العام الذي ينداع في القرى ويدعوي للجهاد إلى باريس ، من أجل الدفاع عنها » (٣١) .

وغنلأ الرواية بصور لباريس الثورية ، وهي صور تبقى في الذاكرة الروائية الفرنسية أكثر أشكال الوصف أهمية لصراع الطبقات في فرنسا في القرن التاسع عشر ، رغم الرجعية المعروفة من موقف فلوير الكاتب . فللجماهير صور مؤثرة : « من باب سان دونيس إلى باب سان مارتان » . كتلة واحدة داكنة الزرقاء شبيهة سوداء (٣٢) . وبينما كانت السماء العاصفة تزيد من حرارة كهوية الجمهور ، كان يدور حول نفسه ، غير مستقر ، في حركة فوج واسعة (٣٣) . وعندما تتأجج الحرارة الثورية ، وتسود الفوضى واليأس الشارع الباريسي ، يتلفها « صمت أسود » (٣٤) .

المدينة الصناعية وانتقال فرنسا من بلد زراعي إلى دولة صناعية كبرى - يستطيع الراوي أن يوصل قيا متجاوزة للأحادية .

فباريس هي « مدام أرنو » في بيتها للشبيعة يقيم الجمار والفن : فزوجها يبيع اللوحات الفنية . لكن هنا يمزج الفن بالمال وبالتجارة كما يشير إلى ذلك اسم تجارة « السيد أرنو » : « الفن الصناعي » . وسوف نرى كيف يؤثر هذا الخلط في بداية طموحات « فريدريك » . باريس هي « مدام أرنو » ، لكن « فريدريك » يحدد منذ البداية كيف أن لها أصواتها الخاصة ، حتى في علاقاتها الحميمة بالبطلة : « كانت باريس تتعلق بشخصها ، وكانت المدينة تدوي مثل « أوركسترا » عظيمة من حولها » (٣٥) ، وتعود الإشارة إلى صوت باريس في نهاية الرواية . الصوت العظيم . لباريس المستيقظة من النوم (٣٦)

وتتعلق بباريس ، محددة زمكانيتها قيم أخرى ، فهي الفن والعلم والحب (٣٧) ، وتكرر الإشارة : « كانت نسمة تفوح منها . واستنشقتها « فريدريك » بكل قواه ، شمتتما بهواء باريس الطيب الذي يبدو كأنه يحمل تيارات العشق وروائح الفكر » (٣٨) .

وباريس ، فضلاً عن هذه المياني ، هي المدينة الجميلة التي يصفها الراوي في كل ساعة من الليل ومن النهار : « لم تبد له أبداً باريس بهذا الجمال » (٣٩) .

لكن باريس ، وهنا تتحدد زمكانيتها ومشاركتها في النص الروائي ، ليست فقط في رسم الفضاء الروائي المحيط بالأحداث لكن أيضاً في فاعليتها الخاصة ، فباريس هي مدينة الحركة والغليان قبل استقرار الرأسمالية المنتصرة في نهاية الرواية ومن خلال حركة صعود « فريدريك » الطبقي ، تظهر بوضوح ، وغالباً من خلال عينيه . وصوت الراوي الناظر منه ، انبشار زمكانية الثورة في الشارع ، هذه الثورة التي لا نراها أبداً في (البيضاء) حيث لا نسمع في روايه يوسف إدريس إلا الأحكام التي يفرضها علينا البطل - الراوي بينما نرى في (التربة العاطفية) هذا الصراع العنفي - الذي وصفه كارل ماركس فيها كتبه عن تاريخ فرنسا ، في القرن التاسع عشر .

إلى القصر الملكي ، وتمزيقها للأشياء الثمينة في القصر عبر الغضب العظيم للقراء والمحرمين . أما في آخر الفصل الذي يتماثل مع نهاية الأيام الثورية ، فترى التدهور والفوضى السائدة في الشارع حيث الثوار المتجهون يرفضون الرجوع إلى الأرياف لممارسة العمل ويعتقون في الشارع . . . «وبينهم النارية ووجوههم النحيلة بسبب الجوع والمتوهجة بسبب الظلم»^(٩٧) .

ومر ثلاثة شهور بعد ذلك فترى المدينة بعد انتهاء الثورة وسيادة القمع . كان «فريدريك» قد هرب من الحركة الدائمة ليعيش في هدوء غريبة «فوتنبلو» الحب مع «روزانيت» ، «فوتنبلو» حيث كانت تصل إليها أصوات الانتفاضة فاجبرتها على الرجوع إلى العاصمة ، ليجداها وقعت من جديد في قبضة البرجوازية المنتصرة . وشهد مع «فريدريك» القمع الذي ساد المدينة في حركة انتقام البرجوازية من انتصار الشعب عليها ، بينما ينضم إليها بعض البرجوازيين الصغار من أصحاب «فريدريك» مثل «دوسارديه» . ويصف الراوى المجزأة كما تقع تحت نظر فريدريك في «كان قسم كلية الهندسة مليئا بالناس . نساء تزاحمن على العتبة ، مطالبات برؤية أبنائهن أو أزواجهن ، فكانوا يبعثون بهن إلى «البانتيون» الذي تحول إلى مستودع للجثث»^(٩٨)

«وكانت الانتفاضة قد تركت في هذا الحى آثاراً عظيمة كان الطريق من أوله لآخره يبرز عتبات غير متساوية . وعلى الترابس المدمرة ، كانت هناك عربات ومواسير غاز وعجلات خشبية . والبقع السوداء الصغيرة التي لا بد أنها من الدماء ، تلطخ بعض الأماكن

وكانت المنازل مخترقة بالغدائف - وهيكلها ظاهراً تحت قشور الجبس . وكانت مصابيح النوافذ ، المعلقة على مسامير ، متهدلة مثل الخرق . ولأن السلام قد انحدرت كانت الأبواب تفتح على فراغ ويلوح داخل الغرف بأوراق جدرانها الممزقة في خرق متهدلة . وأحياناً كانت قد حفظت أشياء رقيقة . رأى فريدريك ساحة حائط وأرجوحة بيضاء ، وصوراً مخفوة»^(٩٩) .

ومن خلال تجسيد حركة الشارع الفرنسي - وهذا ما لا نجاهه قط في (البعض) - نرى تفاصيل الاستعداد للانتفاضة ، ثم الانتفاضة ، ثم إحباطها ، وانتصار البرجوازية الباريسية على العمال المتفضين - في البداية نسمع صوت طلقات تمزق الجو ، في هذا التشبيه المشهور في الرواية الفرنسية : «وفجأة ، انفجر من ورائها صوت ، شبه فرقة قطعة عظيمة من الحرير الذي يمزق . كان إطلاق النار في شارع الكابوسين»^(١٠٠) . إنها فقرة درامية للغاية حيث تختلط ببداية الانتفاضة مشاعر البطل فريدريك بين الرومانسية واللامبالاة ، وحيث يمزقه التناقض بين المثبة الجنسية مع «روزانيت» ، والتعاسة لأن «مدام أرنو» لم تأت في الموعد الذي اتفقا عليه وأعد من أجله شيئاً ثميناً في الغرفة ولذلك يصاب باللامبالاة تجاه ما يحدث من انفجار حوله : «قال فريدريك بهدوء : - آه يكسرون بعض البرجوازيين ! ويضيف الراوى مؤكداً اللا مبالاة :

« هناك مواقع نرى فيها من هو أقل قسوة من الأميين منفصلاً عن الآخرين حيث إنه يستطيع أن يرى الإنسانية جماع الموت دون نبضة واحدة من قلبه»^(١٠١) ومن ثم يذهب مع روزانيت إلى الغرفة التي أعدها للآخرى التي لم تأت وينتهي المشهد الدراسي كالآتي : في الساعة الواحدة صباحاً . يوقظ ضرب النار «روزانيت» فترى «فريدريك» يبكي في الوسادة فتقول له : « - ماذا بك يا حبي الغالي ؟

ويجيب فريدريك : غاية السعادة . كنت أشتهيك منذ فترة أكثر من المحتمل»^(١٠٢) .

أما في الخارج فتنتظم الانتفاضة عظيمة كأن يبدأ واحدة تقودها ونراها في الغالب غير نظرة فريدريك : « أيقظه صوت طلقة من نومه فجأة»^(١٠٣) « ويرغم إلحاق روزانيت ، أصبر فريدريك أن يذهب كي يرى ما يحدث»^(١٠٤) ، ونرى المشهد من خلال نظر فريدريك الذي يتابع حركات المجموعات الثورية عبر الشوارع . نرى المتاريس في الشارع : «وفي الصباح كانت باريس ممتلئة بالمتاريس»^(١٠٥) ، ونسمع صرخات حادة وأصوات الطبل وزغاريد الانتصار»^(١٠٦) ، بينما تتجدد بلا توقف كتل الجماهير الراكضة مثل «النهر الصاعد» ، ودخولها

الدراسات المعاصرة أهمية الإيقاع في السرد الروائي . فالإيقاع يبقى ثنائيات الشكل والمضمون ، الإشارة والمشار إليه ، اللغة المعانية والشجر . والإيقاع ، حسب «ميشونيك» ، يحقق للأدب أحييته . سواء أكان شعراً أو نثراً ، بل يرفض الناقد هذه الثنائية أيضاً - تاريخيتها ، دلالتها ، فالإيقاع يتضمن الشفعية وينغى الحياحية المزعومة للغة ، كما ترى نظريات البنائية والسمائية : فاللغة الأدبية لا يمكن أن تنقل إلى الهياكل والرسوم ، لأنها مشحونة بالانفعالات ، والأشواق ، والقيم ، والمواقف . وبدون أن ندخل في هذا السجال بين «ميشونيك» والبنائيين الفرنسيين ، سوف نكتفى هنا بالمفاوكة على أهمية دور الإيقاع في الرواية : فالإيقاع ينظم بالفعل موضوعات الرواية ويحدد عتوى الشكل من خلال التكرارية ، فيلقى الضوء على قيم الرواية الإيديولوجية والجمالية .

إذا نظرنا إلى «التربية العاطفية» وإلى (البضام) من هذا المنظور ، نجد في السرويتين تكرارية واضحة لبعض العناصر^(٩٤) - لللل ، السأم ، الإحباط ، الحزن الجارف ، اليأس - وإن اختلفت نغمة الإيقاع في العلاقة بين هذه العناصر والعناصر الأخرى في كل رواية ، فهنا وهناك تتمحور التكرارية حول حب لا يتحقق في إطار أحداث تاريخية متضامنة . وفي الحالتين كليهما يعيش البطل منذ البداية حتى النهاية في مراوحة مستمرة بين الأمل والإحباط ، يجب بطله متزوجة ولا يعرف حتى النهاية - ولا نعرف معه - إذا كانت قد أحبت أم لا ، تقترب منه أحياناً ، في الحركة نفسها مرتين أو ثلاثاً في الروايتين ، كما تبعد عنه في لحظة الالتقاء تتركه يبكى في حضن امرأة أخرى تقيضه لها في خفتها وتوجهها الجنسي ، وينتهي البطل إلى يأس تام بعد فشل التجربة وقتل الأمل على مستوى الحب والتاريخ السياسي .

لكن «التربية العاطفية» ، كما رأينا ، تحقق من الناحية الشكلية الجدل بين القصة العاطفية والأحداث الأخرى في تداخل مكثف بين المشاعر ، والأماكن ، والحدث التاريخي . ويظهر من خلال تمدد الأصوات عبر السرد والوصف فصل الزمن المدمر للأصالة والصدق ، بينا قوى الرأسمالية الاحتكارية تتصاعد في فرنسا ، ملتقية مع فشل الجبل

أما الكلمات الملعنة ، كلمات السلطة ، فكانت تؤكد الانتصار :

«وهزمت الانتفاضة ، أو كادت ، كما أعلنه تصريح «لكافينياك» ، خلق منذ قليل^(٩٥) . ويبدو هنا انتهازية موقف «دوساردية» من خلال الأسلوب غير المباشر الحر الذي يصف به الراوى ضمير الشخصية في قول يختلط فيه قول الراوى وقول الشخصية : «وما كان ينبغي عليه أن يكون من الناحية الأخرى مع «الأوفرو» (العمال) . في النهاية فقد عديلاً بأشياء كثيرة لم تنفذ . . . وأيضاً عوملوا بقسوة مبالغ فيها . . . بلأشك كانوا غطئين ، لكن ليس تماماً ، مع ذلك ، وكان الرجل الطيب معذباً بفكرة أنه قد صارح العدالة»^(٩٦) .

[ويبدو واضحة سخرية الراوى من خلال هذا المشل للأسلوب غير المباشر الحر] .

لقد أعطينا هذه الأمثلة فقط لإظهار الاختلاف بين المجاز الأدبي للشعرة في روايتي (البضام) و«التربية العاطفية» : فيينا تعطي تدريجات القول والصورة في «التربية العاطفية» رؤية مركبة وعميقة للصراع الطبقي الذي عاشته فرنسا في عام ١٩٤٨ ، تنقل في (البضام) ثورة مصر ضد الإمبريالية ومركبة المجموعات السرية إلى بعض التصريحات الإيديولوجية ليدى الراوى - البطل ، المثقلة بأحكامه الأحادية . وسوف نظهر كيف أن هذه التصريحات تتماثل مع الخطاب السياسي - الإيديولوجي للسلطة المصرية الناصرية في معركتها ضد الشيوعية في هذه الفترة من تاريخ البلاد . فبرغم «رجمية» فلوير الملعنة و«التقدمية» الملعنة ليوسف إدريس ، استطاع المجاز الأدبي أن يوصل دلالة مغايرة للدلالة المضمنة في رسالة المؤلف الملعنة .

٣) إيقاع الرواية وجمالياتها :

سوف نحاول استخراج هذا المجاز من إيقاع الروايتين ، إن الإيقاع أى التكرار المنتظم لبعض العناصر المضمونية والشكلية - من الأدوات الشكلية المرتبطة تقليدياً بالشعر ، ولكنها ظهرت حديثاً في تحليل الرواية^(٩٧) . وقد أبرزت بعض

الطبقي وثورة الشعب وانتصار الرأسمالية الصناعية ، الذى أدى إلى تدهور نسق من القيم ومن الآمال .

أما جماليات (البيضاء) فتقوم على أسلوب آخر فى الكتلة فلا يوجد هنا تقابل بين مستويات متعددة وصراعية للأحداث المروية والأصوات مختلفة للشخصيات وفى المجتمع . بل يختصرها جميعا صوت الراوى . وداخل هذا الصوت استطاع المؤلف أن يمزج بين صوت الراوى نفسه : الراوى العليم بكل شيء ، والذى يصدر الأحكام ، والراوى الذى لا يعرف شيئا ، صوت المحب لسانقى ، الحائر دائما ، بينما تستمر حقيقة البطة مغلقة للراوى والمقارئ معا . واستطاع المؤلف أن يوصل عبر هذا التردد واللعب بين الصوتين درامية ما ، كما استطاعت شخصية البطل - الضد أو البطل السلبى ، فى جميع مواقع السياسة والمهنة والحياة الثقافية والمحبة ، أن تعبر عن تناقضات الفترة بين انتصار سلطة وطنية والقمع البوليسى الذى وقع على البلاد . ونجد هنا أهم علامة لتعبير الرواية فيما بين سطورها المملنة عن حلقة هذه الأزمة الكامنة فى التناقض بين وطنية السلطة وقهرها للصوت الآخر .

لكن التقريرية تهيمن على جماليات الرواية وخاصة فى ثلثها الأخير ؛ حيث تظهر - وخاصة فى الفصل السادس عشر - سخرية الراوى من زملائه الثوريين . فيحسب بمجد فى البداية شوقى ثم البارودى - برغم بعض السخرية الخفيفة - كما كان فريدريك موروا واقعا فى معيارية «دى لورييه» ثم «جاك أرنو» ، فعلمه الأول طريق الصعود مع حقد الواصلين ، بينما أظهر له الثانى فضاء «الفن التجارى» أى الخلط بين التجارة والجمال . لكن فى (التربية العاطفية) تنصهر هذه القيم فى نسق جماعى يضافر بين الأصوات والاختيارات الممكنة فى الفترة . أما فى (البيضاء) فتتوقف الدرامية المنسوجة فى صوت البطل ، والناجحة فى توصيله للأزمة ، لتتحول إلى تقريرية البطل - الراوى التى تتطابق مع خطاب السلطة السياسية فى أواخر الخمسينيات ، حيث ظهرت الرواية أولا مسلسلة فى جريدة (الجمهورية) ، وبدايات الستينيات وحلقة السلطة الشرسة ضد الشيوعية ، متهمة إياها بخضوعها لقوى خارجية معادية للبلاد^(١٠) ، ويؤكد الانقسام هذه التقريرية . فبرغم وضوح

الرومانسى ، عبر قتل أحلامه والقضاء على آماله . أما تكرارية الفشل فى (البيضاء) فتبقى تحت تسلط حكم الراوى - البطل . فعبر موعده الساعة الثالثة والنصف مع سائقى ، يتحول الزمن إلى صورة ذهنية ، ويهيمن على إيقاع الرواية عجز الانقسام ، بين العاطفة والعقل ، بين الحب والالتزام ، بين الفن والسياسة .

ويحدد هذا المجاز المتكرر جماليات الرواية : البطل الذى يجب امرأة متزوجة ، ولا يعرف حتى آخر الرواية إذا كانت تشاركه الحب أم لا . وفى الحالتين تعتبر المرأة المثل الأعلى الذى يتعارض كمالها وجمالها مع واقع متدهور . لكن هنا تختلف استراتيجيات الكتابة ومواقع الجمال فى العملين .

يتميز أسلوب (التربية العاطفية) بوجود ملح لباريس عبر الرواية كلها حيث نرى باريس لا بوصفها ديكوراً للأحداث ولتأملات البطل ، بل بوصفها باريس الثورة ، باريس الأزمة والتحول ، باريس موقع الصراع الطبقي ، من خلال الصور المتداخلة للجموع فى مظاهرات صناعية ، من خلال العزلة والوحدة القتالية ، ومن خلال الحركة الملحة والملل القلبي ، كما يتميز أسلوب التربية العاطفية بالجلف بين تضامن الراوى مع البطل الرومانسى والانفصال الساخر عنه ، والرؤية المفارقة لضعفه تجاه إضرابات المدينة والصعود الاجتماعى . وتمتد سخرية الراوى إلى جميع شخصيات الرواية ، مستنكرة نزعاتهم البرجوازية الصغيرة ، معبرة ربما عن تشاؤم فلوثير الكاتب أمام فعل الزمان وزوال كل شيء ، كما يظهر من قول الراوى أمام قصر «فونتينبلو» الصامت بعد انتهاء الملكية : «إن فى داخل القصور الملكية حزناً خاصاً ، يرتبط فى الغالب بضعفاتها . بالصمت المدهش بعد الكثير من الصعيب ، لئرفها الثابت الذى يشهد من خلال شيخوختها بزوال الأسر العظيمة ، والتعاسة الأبدية لكل شيء»^(١١) . فالفارقة تفرض نفسها بوصفها المجاز الأساسى للرواية ، البرير للفشل والمنظم لروايته ، الذى يظهر فى الجرى المتصل - المنفصل لدى البطل الداخلى وديمومته المتقطعة بين الحماس والإحباط . وترمز الفصول المتتالية - المتقطعة للرواية بوصفها صورة للبطل ، إلى زمن الأزمة التاريخية التى عاشتها فرنسا بين تفجير الصراع

الرواية عبر الأقوال المتعددة . فحتى إذا كان الموقف الأساسي للروائي واضحاً - فساد الزمان والأماكن وعينية كل شيء - إلا أن تكسير الأصوات بأصوات أخرى مفارقة يخلق ثراءً للزمن المروي في انكساره وتفتته وتحوله المؤلم . أما في (البيضاء) ، فبرغم سخرية الراوي - البطل ورغم الصوت التهكمي الذي يعبر عن رومانسية البطل المختلطة بخيته - يبقى الانقسام القيمة الأساسية التي تقوم عليها جماليات الرواية .

وهنا نسمح لأنفسنا بتقديم فرضية : ليس هذا الانقسام بين الذات والموضوع الذي ظل لمدة طويلة يعرق انطلاق روايتنا العربية ، برغم الكثير من الأعمال الجميلة ، يرجع إلى أن المقارنة الروائية - المسافة التي تقرب - شكلاً لا يتبلور إلا مع نضوج المجتمعات ، عبر إنضاج الوعي الطبقي وازدهار الجماليات القائمة على الحرية الحقيقية : الرؤية الرفضية للسلطة والناقلة للحياة وللذات معا ؟

معنى الرواية على أنها رؤية لتخريب الثورة والذات معا - فالبيضاء هي امرأة لكنها أيضاً شعار وهيمنة . إلا أن دلالتها تبقى أسيرة الانقسام بين الذات والموضوع ، ويضيع جمال الرواية في تقريريتها وأحكامها الانفصلية في هذا الصوت المتسلط إيديولوجياً في تقريره للخير وللشر .

وفي نهاية هذه القراءة للروايتين ، يتعين علينا أن نرجع إلى موضوع الزمن التاريخي ، زمن الأزمة المطروحة هنا وهناك ، في علاقة الأدب بالواقع - هذا السؤال الذي لا يجد حلاً مرضياً حتى الآن - هل استطاعت الرواية أن توصل الأزمة الذي صرح المؤلف برغبته في تصويرها حسب أقواله للدونة خارج النص ؟ هنا تألي - كما حاولنا أن نظهر - أهمية المقارنة . فالمقارنة في (الترية العاطفية) استطاعت أن تدخل التشكيك في خطاب

الهوامش :

١ - انظر : بلاغة المقارنة Vossius "Rhetorique de l'ironie in Poétique Novembre 1978, no 36, p. 497

١ - انظر : بلاغة المقارنة

Booth, Wayne c, A Rhetoric of irony, The university of chicago press, chicago and London, 1974.

أشكر الصديقة سيزا قاسم لما قدمت لي من مراجع في والمقارنة
٢ - انظر :

Bourgeois, René, L'Ironie romantique Presses universitaires de Grenoble, 1974.

٣ - انظر :

Alleman, Bédar, "De l'ironie en tant que principe littéraire in poétique no 36

المقارنة الرومانسية وأيضاً

في المقارنة من حيث هي مبدأ أمي

Lukacs, Georges, La Théorie du Roman, ed. Gombler, Paris 1963, p. 84

٤ - انظر :

يقول لوكاتش : «إن الرواية ملحمة عالم بلا إله»

٥ - أمينة رشيد ، وحول بعض قضايا نشأة الرواية في فصول ، المجلد السادس ، العدد الرابع ، يوليو ، أغسطس ، سبتمبر ١٩٨٦

٦ - انظر : اعتدال عثمان ، « البطل المعضل بين الانتهاء والاختراف » ، في فصول المجلد الثاني ، العدد الثاني ، يناير فبراير ، مارس ١٩٨٧

٧ - ومع ذلك نستطيع أن تظهر دراسة معمقة لفظة حب أن إيديولوجيا يوسف إدريس لا تختلف كثيراً بين والإيجابية الظاهرة للبطل في هذه الرواية وسلبية بطل البيضاء .

٨ - فلوير في خطاب إلى جورج صائد ، ديسمبر ١٩٦٦ . ويقارن فلوير في خطاب آخر روايته مع رواية صديق له - القوى الضالعة ولكسهم دوكان - قائلا : « كنا كذلك تماماً في شبابتنا ، كل رجال جيل سوف يجدون أنفسهم هنا » ، انظر :

Castex, P.G., Winbert l'Education sentimentale, C.D.U Paris et Les Cours de Sorbonne ١

٩ - يوسف إدريس ، كتاب المحبة العامة للكاتب ، ١٩٩٠ إشراف اعتدال عثمان ، ص ٤٦٥

- ١٠ - المرجع نفسه ، ص ٦١٢ .
 ١١ - أنظر :
 استهلالاً إلى الطوبى
- ١٢ -
 Hamon, philippe, "Texte littéraire Valeurs et évaluations in Actes du colloque international de Narratologie et Rhetorique dans les Littératures Françaises et Arabes Le Caire 4-6 Avril 1988, p. 36
- النص الأدبي ، قيم وتقييمات
 ويشير الناقد هنا إلى أهمية البدايات والنهايات في البرنامج السردي للرواية .
- ١٣ - أنظر :
 Flaubert, L. Education sentimentale, in œuvres, ed Gallimard, Pp1952, P. 34
- التربية العاطفية
- ١٤ - يوسف إدريس ، «البيضاء» في الروايات دار الشروق ، القاهرة، ص ٤٦٩/٩ ، ١٩٨٧
 ١٥ - التربية العاطفية ، ص ٣١٨
 ١٦ - نفسه ، ص ٤٥٧
 ١٧ - البيضاء ، ص ٨٠٨/٣٤٨
 ١٨ - أنظر ،
- DURRY, Marie-Jeanne, Flaubert et ses projets inédits, Nizet, Paris 195, p. 134.
 فلوير ومشاوره غير المنشورة
- ١٩ - التربية العاطفية ، ص ٣٤
 ٢٠ - نفسه ، ص ١٢٤
 ٢١ - نفسه ، ص ٩٦
 ٢٢ - نفسه ، ص ١٧٠
 ٢٣ - نفسه ، ص ١٣٢
 ٢٤ - البيضاء ، ص ٥٨٤/١٢٤
 ٢٥ - نفسه ، ص ٤٦٩/٩
 ٢٦ - التربية العاطفية ، ص ١٥٩
 ٢٧ - نفسه
 ٢٨ - نفسه ، ص ٤٣٤
 ٢٩ - نفسه ، ص ٤٤٦
 ٣٠ - البيضاء ، ص ٥٩٤/١٣٤
 ٣١ - أنظر فصول ١٩٨٢ ، مقال احتفال عثمان ، والبطل المفضل . . . سابق ص ٩٦
 ٣٢ - نفسه
 ٣٣ - البيضاء ، ص ٥٧٤/١١٤
 ٣٤ - التربية العاطفية ، ص ١١٨
 ٣٥ - نفسه ، ص ٣٢٩
 ٣٦ - نفسه ، ص ٣٣
 ٣٧ - نفسه ، ص ١٢٨
 ٣٨ - نفسه ، ص ١٢٩
 ٣٩ - نفسه ، ص ٤٢
 ٤٠ - نفسه ، ص ٣١٧
 ٤١ - البيضاء ، ص ٥١٠/٥٠
 ٤٢ - نفسه ، ص ٦٨٦/٢٢٦
 ٤٣ - نفسه ، ص ٧١٤/٢٥٤
 ٤٤ - يوسف إدريس ، كتاب الحيرة ، ص ٤٦٥
 ٤٥ - ونصل هنا عبر التحليل الداخلي للنص للنتيجة نفسها التي وصل إليها الناقد فلوريك عبد القادر غير قرأته للبيضاء في شروط نشرها بين الجمهوريات والكتاب النهائي . أنظر أحب وتقد ، مارس ١٩٩١ : البيضاء : أوراق يوسف إدريس للنتيجة وأقواله الجديدة ، ص ٢١ - ٣٧ .

- ٤٦ - البيضاء ، ص ٥٢
 ٤٧ - التربية العاطفية ، ص ٣٣
 ٤٨ - البيضاء ، ص ٥٣/٥١٣
 ٤٩ - في العلاقة بين البيضاء وسيرة حياة يوسف إدريس انظر : ناجي نجيب ، الحلم والحياة في صحبة يوسف إدريس ، الهلال ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ١٢ وما بعدها .
 ٥٠ - البيضاء ، ص ٥٩/٥١٩ .
 ٥١ - انظر جورج لوكاتش ، يلزك والواقعية الفرنسية .
 ٥٢ - للبيضاء ، ص ٥٧/٥١٧
 ٥٣ - نفسه ، ص ٨٠/٥٤٠
 ٥٤ - نفسه
 ٥٥ - نفسه ، ص ١١٧/٥٧٧
 ٥٦ - نفسه ، ١٧٢ ، ٦٣٢
 ٥٧ - البيضاء ، ص ١٨١/٦٤١
 ٥٨ - نفسه ، ص ١٣٧/٥٩٧
 ٥٩ - نفسه ، ص ١٠٠/٥٦٠
 ٦٠ - نفسه
 ٦١ - التربية العاطفية ، ص ٣٢٢
 ٦٢ - نفسه ، ص ٤٠٠
 ٦٣ - نفسه ، ص ٣٣
 ٦٤ - اسم كان يعطى للشبان ذوي المنظر الرومانسي : الشعر الطويل والوجه الشاحب والظهور الحزين ، والبهيمية . . إلخ .
 ٦٥ - التربية العاطفية ، ص ٨٢
 ٦٦ - نفسه ، ص ٩٦
 ٦٧ - نفسه ، ص ١٠٨
 ٦٨ - نفسه ، ص ٣٤
 ٦٩ - نفسه
 ٧٠ - نفسه ، ص ١٣٣
 ٧١ - نفسه ، ص ١٣٤
 ومن الكثير للاهتمام ملاحظة أن حفي سائق السوداوين ، يرجع جمالها في البيضاء ، إلى التشابه بين جمال المحبوبة ورجاء ما حرمها .
 ٧٢ - التربية العاطفية ، ص ٣٦
 ٧٣ - نفسه .
 ٧٤ - نفسه ، ص ١٠٠
 ٧٥ - نفسه ، ص ٤٠٩
 ٧٦ - نفسه ، ص ٢٢٣
 ٧٧ - نفسه ، ص ١٣٤
 ٧٨ - نفسه ، ص ١٢٠
 ٧٩ - نفسه ، ص ٣٥٥
 ٨٠ - نفسه
 ٨١ - نفسه ، ص ٣٥٩
 ٨٢ - نفسه ، ص ٣٥٠
 ٨٣ - نفسه
 ٨٤ - نفسه ، ص ٣٦٥
 ٨٥ - نفسه ، ص ٣٦٥
 ٨٦ - نفسه

٨٧ - نفسه

نلاحظ هنا التشابه مع سلوك يحيى ، الذى حاول أن يهرب من حب سائق ، الذى رفضته ، إلى اللجوء مع لورا . فهنا الانتقال نفسه من المرأة المثالية ، الجميلة البعيدة الكلمة ، إلى المرأة سريعة الانفعال ، الأكثر دونية ، الباحثة عن المتعة الجنسية والتي لا تستطيع أن تحب حتى النهاية .

٨٩ - نفسه ، ص ٣١٦

٩٠ - نفسه ،

٩١ - نفسه ، ص ٣١٧

٩٢ - نفسه ، ص ٣١٨

٩٣ - نفسه ، ص ٣٥٠

٩٤ - نفسه ، ص ٣٦٥

٩٥ - نفسه ص ٣٦٥ - ٣٦٦

٩٦ - نفسه ص ٣٦٥

٩٧ - نفسه ، ص ٣٦٨

٩٨ - انظر :

Meschonnic, Henri, Critique du rythme

١٩٨٦ وأيضاً 56/ 1982 in *Langue française* "Le rythme et le discours" الإيقاع والحطاب .

٩٩ - عن التكرارية في التربية العاطفية انظر :

RIMMON-KENAN, shlomith, "Qu'est- ce qu'un theme"? in *poétique* 64/ 1985 ما التيمة .

١٠٠ - التربية العاطفية ، ص ١٠٠

١٠١ - انظر فاروق عبد الغادر ، مقال المشار إليه سابقا .

استشراق الحكاية :

ألف ليلة وليلة في القصة الأمريكية

سعد البازعي

(١٨٣٩)، عنوانها (أفضل المخاضات من أسرار الليالي العربية) تجد تعبيراً عن الاستغراب من أن هذا العمل لم يكن عمل تقدير كبير في موطنه الأصل : « فقد اعتاد المثقفون العرب أن ينظروا باستقار للكتابات القصصية ، ومع أن الحكايات تمثل تراثهم الشفوي ، فإن قراءتها ظلت تعتبر مضبوطة للوقت » . ثم تشير كاتبة المقدمة إلى أن « بقية العالم لم تكن لديه لحسن الحظ هذه النظرة إلى الليالي العربية » . ويتضح أن المقصود ببقية العالم هو الغرب إذ إن الأمثلة تترى على الوجود الغربي بشهر زاد وحكاياتها في الفنون والأدب الغربية من مقطوعة « شهر زاد » الموسيقية لرمسكي كورساكوف إلى قصيدة تينيسون « ذكريات الليالي العربية » إلى رواية جون بارث القصيرة (دنيا زائد) وهي النموذج حديث للحكاية الإطارية ترويا تحت شهر زاد الصغرى .^(١)

إن احتفاء الغرب بـ (ألف ليلة وليلة) يتجاوز بالفعل احتفاء العرب أو غيرهم من الشرقيين بها . وقد شهدت القرون الثلاثة التي نعيش نهايتها امتلاء الثقافة الغربية بالترجمات والمختارات وأنماط المحاكاة والتضمين والتجميل وعبارة

صدرت العام الماضي (١٩٩١) للروائي الأمريكي جون بارث . وهو أحد أبرز الروائيين الأمريكيين المعاصرين - رواية عنوانها (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار)^(٢) ولن يحتاج القارئ للمضى إلى أبعد من صفحة المحتويات ليتبين المرجعية الدلالية للعنوان وللنسيج الروائي نفسه : فشهر زاد والسندباد وهارون الرشيد ويغداد كلهم هنا يعلنون عن (ألف ليلة وليلة) بما هي حضور أساسي في عمل روائي طالع للتو من خضم الحياة الثقافية الأمريكية . ومع أن وجود الفعل التقديري لهذه الرواية لم يتبلور بعد ، فإن من المستبعد أن يكون الحضور الأساسي لـ (ألف ليلة وليلة) فيها مثار دهشة بحد ذاته لنقاد بارث ومتابعيه في الولايات المتحدة وخارجها . يعود السبب الأول في ذلك إلى مألوفية تلك القصص الشرقية في أعمال ذلك الكاتب ومنذ فترة مبكرة بوصفها مصدراً رئيساً لتقنية القصص وفلسفته . يضاف إلى ذلك السبب الأقدم وهو شيوع استعمال ألف ليلة أو الليالي العربية - كما تسمى أحياناً - في الأدب الغربية عموماً منذ أن احتضنتها أوروبا في مطلع القرن الثامن عشر وتعملتها بالرعاية والانتشار .

في مقدمة طبعة أمريكية جديدة اختيرت من ترجمة وإيم لين

سوء الفهم والتناول ينطوي ، أحيانا ، على أخطاء لا تقتضيها الضرورة الفنية أو الإبداعية وإنما ينتج عن إهمال سببه الحقيقي موقف ثقافي متعال ، إن لم يعتمد الإساءة فإنه لا يخشى حدوثها . وسيرد في هذا المقال عدد من الأمثلة أحسب كافيا لإيضاح ما أشير إليه من سوء الفهم والتناول بجانبيه المشار إليهما ، مثلما مسترد. أمثلة من التوظيف الفني البحث (ألف ليلة وليلة) بما تثيره من تقنيات وإشكاليات قصصية . لكننا سنلاحظ أن التزييق بين هذه الجوانب التوظيفية لا يحدث في الأعمال القصصية نفسها ، بل سنجد الجوانب متداخلة يفضي بعضها إلى بعض على نحو يجعل الفصل بينها عملا تحليليا مجردا ليس أكثر .

وإن كان من إضافة لهذا المدخل التاريخي النظري السريع فهي أن هذا المقال ينطلق من قناعة نقدية فلسفية تتلخص في أن الأدب خطاب إبداعى ثقافى بالمفهوم الذى طرحه ميشيل فوكو وأضاف إليه إدوارد سعيد ؛ أى أن العملية الإبداعية خاضعة إلى حد ما لمقتضيات حركة الثقافة بوصفها كلاً وراثية التصورات والاحتياجات السياسية والاجتماعية وما يتصل بها^(١) .

وإن سلمنا باستقلالية العمل الأدبي فلما نسلم باستقلالية نسبية ومحدودة بمقتضى اضطراره للدخول باستمرار في علاقة شد وجذب مع قوى الثقافة والمجتمع المحيط ، وهو بالتالى أبعد ما يكون عن التصور الشكلي الرومانتيكى للأدب بما هو إبداع خالص أو متجاوز . وسأتق المناهج المتاملة هنا من القصة الأوروبية والأمريكية خاصة في تماسها وتداخلها مع الموروث الشرقى الممثل بالدرجة الأولى بـ (ألف ليلة) لتؤكد ما أذهب إليه . فسيوضح أننا في الأعمال المطروجة إزاء خطاب غربي استشرائى له قواعده وسماته الممتدة على مساحات ضخمة زمانيا ومكانيا من الأدب الغربية . وما يناقشه هذا المقال ليس سوى جزئية من هذا الخطاب العريض الممتد إلى الأدب اليونانى القديم ، والذي دخل الأدب الأمريكى منذ بدايات تكوينه متلبسا بخصوصية ذلك الأدب دون أن تنقطع صلته بأصوله الأوربية . ولو خصصت سمات الخطاب المشار إليه فسأقول إنها تتضمن أسطع كيان جغرافى وثقافى وإنسان اسماء

الإعجاب التى لا حدود لها . وكان من أبرز نتائج هذا كله ولادة ما عرف بـ « الحكاية الشرقية » ، أو الحكاية ذات الطابع الشرقى الوهمي Pseudo- Oriental tale أو ما يمكن أن نسميه بدقة أكبر « الحكاية الاستشراقية » التى بدأت تتنامى مع ترجمة الفرنسي جالان لـ (ألف ليلة وليلة) في مطلع القرن الثامن عشر وكان من نماذجها ما كتبه وليم بيكفورد ولورد بايرون وساوى وتوم مور وتيفيل جوتيه وإدجار آلن بو ، وغيرهم كثير على امتداد خارطة الآداب الغربية في القرون الثلاثة الأخيرة^(٢) .

غير أن الوقوف على حقيقة هذه الحياة الضخمة التى لم تزل ألف ليلة وليلة تنعم بها في الغرب لا يمنع الوقوف على حقيقة أخرى هي أن تلك القصص العربية - الشرقية لم ترق فقط بدور الملهم أو « الحافز الأهم » ، حسب تعبير د . سهير القلماوى ، « لعناية الغرب بالشرق عنابة تتعدى النواحي الاستعمارية والتجارية والسياسية »^(٣) . صحيح أن (ألف ليلة) خدمت الشرق العربى من منظور ثرى بالحيال والإبداع القصصى ، ولكن توظيفاتها المختلفة في الغرب لم تكن دائما خلوا من سوء الفهم أو سوء التناول . فإلى جانب تحولها إلى مصدر للإعجاز القصصى الخليق المحاكاة اشتبكت (ألف ليلة) في الدهن الغربى اشتياكا نصوبيا يمكن ولادتها على نحو اتخذ من خلاله الشرق العربى وغير العربى مع مضمون الحكايات الغربائى غالبا . أو بتعبير آخر ، أصبحت (ألف ليلة وليلة) بفاريتها وسحرها وإساحتها مفتاحا رئيسا لمعرفة الشرق في الدهن الغربى^(٤) . وإذا كان في تلك القصص ما يصف فعلا جوانب من الحياة الثقافية والاجتماعية في الشرق أثناء الفترات التى دونت بها ، فإن ذلك لا يرقى أبدا إلى مستوى التعميم والمطابقة التى تفصح عنها رؤية كثير من الكتاب الغربيين في توظيفاتهم المختلفة .

ولمة جانب آخر لسوء الفهم والتناول ، يتجلى في أن توظيف (ألف ليلة) يعكس أحيانا موقفا من الموروث الشرقى يتسم بقدر من الاستخفاف أو عدم الاكتراث بما يمكن أن نسميه الشخصية الاعتبارية لذلك الموروث . وبعبارة أخرى ؛ فإن

كبير بشروط الخطاب الاستشرافي ، فإن ذلك لم يعن خلوه من القيم الحياتية والإبداعية أوحى من الإعجاب بالشرق أو ثقافته الموروثة . ذلك أن خطابا كالاستشراف الأصيل لا يتضمن بالضرورة نوعا من العداء أو تلذذاً في مستوى التعامل من الناحية الجمالية ، وإنما هو انقياد طبيعي لمعطيات الثقافة والظروف المحيطة ، شأنه في ذلك شأن ما قد يحدث لأي خطاب في أية ثقافة أخرى .

أما النماذج القصصية المدروسة هنا فسيلاحظ أنها تختصر التاريخ الأدبي الأمريكي على مدى القرنين التاسع عشر والعشرين . على أن ذلك لم يكن المعيار الوحيد أو الأهم لاختيار النماذج . فلربما فاقه في الأهمية كون الأعمال المختارة لكتاب مهمين داخل الأدب الأمريكي وخارجه . إدجار آلن بو ومارك توين وثيودور درايزر وجون بارث بعض من أعلام الأدب في الولايات المتحدة ، وتوظفهم لـ (ألف ليلة وليلة) يكتسب الكثير من أهميته ودلالته من هذه الناحية . فإذا أضيفت إلى ذلك المواقع التاريخية لكل كاتب ، اكتسبت التوظيفات مدلولات أكثر عمقا . وتوضيح هذه الجوانب ضروري في هذا المدخل السريع للموضوع لما قد يستشعر من هامشية في بعض النماذج قياسا إلى البعض الآخر ، أو قياسا إلى أعمال أخرى أكثر شهرة للكاتب نفسه .

— ١ —

القصة التي نشرها إدجار آلن بو عام ١٨٤٥ بعنوان (حكاية شهرزاد الثانية بعد ألف) (١) توضح الكثير مما أشير إليه (٢) . فهي من ناحية حكاية استشرافية تمثل الحكاية الشرقية كما مثلتها (ألف ليلة وليلة) بما تتضمنه من تقنيات وفلسفة قصية ، وهي من ناحية أخرى نموذج للخطاب الاستشرافي في كيفية تعامله مع الشرق بما هو كيان إنسان وجغرافي وبما هو موروث . للمشكلة التي يواجهها المحلل مثل هذا النص هي طابعه الفكاهي الساخر الذي يمكنه من مسح البساط من تحت أية محاولة للتحليل الجاد . لكن التغلب على هذه الصعوبة قد يتم على عدة عوارض منها الطابع الفكاهي نفسه . فسيوضح أن فكاهية القصة متصلة بخاصية الاستخفاف التي بسقت الإشارة

الشرق يمثل في الأعمال الأدبية بوصفه تقييضا أو ظلا للغرب يمكن التغلّب به أو الإساءة إليه ، لكن دون اتحاد معه . فلفلسافة قائمة دائما بين الشرق والغرب سواء مثل الشرق بشخصية مكروهة غالبا ، أو باعثة على الحيرة وبعض الإعجاب في النادر ، كشخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، أو بشخصية فاتنة دائما كشهرزاد .

لقد قمت في مشروع سابق بدراسة تشكيلات هذا الخطاب في الأدب الأنجلو - أمريكي في القرن التاسع عشر متبعا نشأته وتطوره منذ العصور الوسطى الأوربية (٣) . وأحسب أنني في هذا المقال أقف على نماذج أخرى في الأدب الأمريكي مرتبطة في مجملها بالسباق العام للاستشراف الأدبي الأوربي وتحفر في الوقت نفسه مجراها المميز ضمن سياقها الخاص في التكوين الأمريكي على المستويات الثقافية والسياسية والأدبية . يقول د . فؤاد شيبان في دراسة لـ (جلدو الاستشراف في أمريكا) إن رؤية الأمريكيين لأنفسهم منذ وقت مبكر بوصفهم « شعبا غنارا » وأمريكا بوصفها أرض الميعاد « شكلت أساس الاستشراف الأمريكي الذي استمد بنائه الكل من الوعي الأمريكي بالشرق وشعوبه وثقافته . فقد اطلع الأمريكيون على الكثير من جوانب التراث الإسلامي ، وتأثرت مواقفهم بذلك التراث وبـ « الشعبية الواسعة لـ (الليالي العربية) وما ظهر من أعمال تحاكيها » . ثم يضيف :

« انطلاقا من طبيعة هذه العوامل المؤثرة في التعليم والنمو الثقافي الأمريكي ، فإن الأمريكيين عندما سافروا إلى الشرق كانوا في معظم الحالات يسعون إلى تحقيق رؤى يا صهيون أو حلم بغداد » (٤) .

في الجانب الأكبر من النماذج القصصية التي تناقشها هذه الدراسة رؤى يمتزج فيها حلم بغداد برؤى يا صهيون وقد التفت هذه الرؤى يا أبعادا أكثر دينوية ، تتحول بمقتضاها أرض الميعاد في رؤى الأمريكيين الأوائل إلى أرض الفسوق الحضاري والخلقة البشرية ، التي تحول للكاتب الأمريكي نوعا من التعامل الحر والغوي مع الشرق وسوروش العالم غير الأمريكي . ولكن إذا كان ذلك التعامل قد جاء محكوما إلى حد

لكن هذه البديهة لا تنطبق على النص الذي أسلفنا ، لسبب بسيط هو مسمى مؤلفه إلى التوثيق وتوخيه الدقة في المعلومات الكثيرة المدونة في هوامشه تعليقاً على ما يراه السندباد في رحلته مما يخلق مقارفة طريفة بين علمية الهامش وهزلية النص :

« وحين مضينا في رحلتنا وجدنا منطقة تنمو فيها الخضروات ليس في التربة ، وإنما في الهواء وكانت هناك أنواع أخرى تنمو من مادة خضروات أخرى . . » (ص ٥٠٩) (١٧) .

ويأتى التعليق في الهامش ليذكر أولاً الاسم العلمى اللاتينى للنبتة الأولى « إبيدنيرون فلوريديس » ، من عائلة أوركيديوثم يشرح كيف تنمو تلك النبتة وسطح جلدورها متصل بنبتة أخرى ، إلى غير ذلك من أمثلة كثيرة لا يتسع المجال لذكر المزيد منها . ومن الطريف هنا أن معظم المعلومات المدونة في هوامش الحكاية الثانية بعد الألف مستقاة من كتاب نشر عام ١٨٤٢ بمناوشة سلسلة من المحاضرات لرجل يدعى الدكتور لاردنر . والطريقة في أن « بو » كان قد هجا الرجل الذي كان يتكسب بالمحاضرات الشعبية حول المكتشفات العلمية ، ولكنه ، أى « بو » ، لم يتردد في استقاء معظم ملاحظاته الأربع والثلاثين من كتاب لاردنر ، حين أراد هو أن ينشر حكاية تقوم على وصف عجائب العصر من النوع الذى عرفه قراء المجلات الشعبية في ذلك العصر (ص ٥٠٢) . « ومع أن شهرزاد تدلع حياتنا نمنا للحكاية ، فإن كل ما في الحكاية للمتعة ، ومن الواضح أن « بو » مهتم بتجميع غرائب العلم بقدر ما هو فخور بالإنجازات الأيكانيكية لعصره مثله مثل أى مشجع للتقدم » (ص ٥٠٢) .

لإبراز تقدم العصر وغرابة العلم ، وأنه يكون أحياناً أشد غرابة من الخيال ، احتاج الكاتب الأمريكى إلى إطار قصصى تخرج منه شخصية غارقة في تكوينها الثقافي المغاير كشخصية شهریار الشرقى المسلم الذى يعرف القرآن . وحين تظهر هذه الشخصية عاجزة عن استيعاب منجزات العصر ومنسجمة فقط مع أفكارها الخرافية للثير للمفارقة والضحك ، فإنه لا يعم « بو »

اليها بوصفها سمة من سمات الخطاب الاستشراقى . فإحداث الأثر المضحك لا يهد الكاتب حرجاً من التصرف بحرية بما يعرفه من الموروث الشرقى مكتكاً على التصورات الغريبة عنه ، ومتسقاً في ذلك مع مجريات الخطاب وآلياته .

الموروث الشرقى المشالى إليه هنا لا يقتصر على (ألف ليلة وليلة) وإنما يتضمن أيضاً القرآن الكريم واللغة العربية . من ألف ليلة يستمد « بو » رحلات السندباد لينسج على منوالها رحلة أخيرة إلى القرن التاسع عشر يرى فيها السندباد بعض عجائب العلم المعاصر من مكتشفات ومخترعات يرفض شهریار تصديقها ويحكم نتيجة ذلك على شهرزاد بالإعدام . ونأتى اللغة العربية في ردود فعل شهریار التصجيبة إزاء ما يسمع ، وهى في الغالب عبارة عن همهمات لا معنى لها ، لكن « بو » يملق - للفكاهة كما هو واضح - قائلاً إنها كانت عربية دون شك مستبقاً بذلك ما نسمع حالياً في بعض الأفلام السينمائية الأمريكية خاصة حين تطلق الشخصوس العربية تبهمهم كلاماً لا معنى له ويقدم بوصفه عربية (١٨) .

• أما القرآن الكريم فيستشهد به « بو » في منعطف أساسى من حكايته ، لأنه يتصل مباشرة بالعابرة التى تتصلب الحكاية على نحو يوحى بأن النسيج القصصى جاء ليثبت مصداقها . والعبارة هى « الحقيقة أغرب من الخيال » التى يتضح تدريجياً أنها تصف رد فعل شهریار نحو ما يسمع (وليس رد فعل قراء « بو » عن بالفنون المخترعات والمكتشفات الموصوفة) . غير أن شهریار الذى لا يصدق ما يسمع يجد فجأة ما يصدقه حين تذكر شهرزاد على لسان السندباد أنه رأى قارة بأكملها تحملها بقرة بزرقة السماء ولها ما لا يقل عن أربعمائة قرن . ويوتق « بو » اقتباسه في الهامش مشيراً إلى أنه من « قرآن سيل » - أى من ترجمة جورج سيل لمعان القرآن التى ظهرت لأول مرة في عام ١٧٣٤ في إنجلترا . واللافت للنظر هنا ليس الخطأ في الاقتباس فحسب ، وإنما رد فعل شهریار تجاه ما يسمع عنه من كشوفات علمية (ص ٥١٠) (١٩) .

فيما يتعلق بالاقتباس لا شك أن من الطبيعى أن لا يطالب عمل أدبى بالدقة أو حتى بالصحة في إيراد المعلومات أو نسبتها .

والخرافات الشعبية والشرقية ونص مقدس كالقرآن . ولا شك أن ثمة أسبابا عدة وراء ذلك ، منها الحرية النسبية التي وجدها ، ووجدتها غيره ، في تناول الموروث الشرقي الإسلامي ، بشكل يتعدى عادة في تناول الموروث الغربي المسيحي . وما يؤكد هذه الحرية النسبية ما أشار إليه توماس كارلايل عام ١٨٤١ ، أي قبل صدور حكاية «بو» بأربعة أعوام فقط ، في معرض تبريره لاختيار محمد صلى الله عليه وسلم ليكون النموذجا للبطل بوصفه نبياً : « لقد اخترنا محمدا ليس لأنه أرفع الأنبياء شأنًا ، ولكن لأنه الذي نجد حرية أكبر عند الحديث عنه »^(١٨) . وفي هذا الكلام تبيان لإحدى القواعد الأساسية للخطاب الاستشراقي ، الذي من قواعده أيضا انغلاقه على نفسه نتيجة التراكم المعرفي والإبداعي واستمداد مشروعيته من ذاته أي من نماذج التوظيف السابقة .

لقد وجد إدجار آلن بو عند بيكنفورد ومور وبايرن وسوذي نماذج يمكن احتذاءها في توظيف الحكاية الشرقية كما تجلت في (ألف ليلة و ليلة) قبل أي عمل آخر . وجد الإمكانيات الإبداعية لتحويل الحكاية ومزج المعلومات وتوثيقها واخراجها بالتالي بما يمكن اعتبارها معادلا فنيا واقعيًا - وغريبًا بالطبع - للشرق العربي الإسلامي . كتب بيكنفورد إلى صديقه سامويل هينل الذي ترجم (فانتك) من الفرنسية التي ظهرت بها أساسا والذي أعد الخلفية المعلوماتية للرواية : « المعلومات التي أريد بشكل ملح تتصل بالنظام الداخلي لقصر الخليفة ... » ، وبعد ذكره أحد المصادر المحتملة يقول : « ولكن ربما كان من الأفضل أنأخذها بالناسبة من الحكايات العربية » ، وهو يقصد (ألف ليلة و ليلة) دون شك ، التي يشير في مكان آخر إلى أنه قرأها منذ زمن بعيد : إلى حد أنني لم أعد قادرًا على تذكرها بدقة كافية للاستشهاد بها »^(١٩) .

يقول أحد محرري أعمال « بو » إن من المحتمل أن الكاتب الأمريكي لم يقرأ ألف ليلة و ليلة^(٢٠) ، ويستند في ذلك إلى عنوان حكاياته : « الحكاية الثانية بعد الألف » بدلا من « الليلة الثانية بعد الألف » ، وكان « بو » ظن أن في الكتاب ألف حكاية وحكاية وأراد أن يضيف إليها حكاية أخرى بدلا من ليلة أخرى ، كما فعل من قبله الفرنسي تيوفيل جوتييه والأمريكي

بعد ذلك ما إذا كان القرآن هو فعلا مصدر الخرافة أم لا . فمن الذي سيسعى بين قراء « بو » إلى التأكد من صحة هذا المرجع بالذات ؟ ولعل بعض أولئك القراء ، إضافة إلى رواسب قديمة من الجهل وسوء الفهم والكراهية إزاء المسلمين ، قد اطلعوا مثله على رواية وليام بيكنفورد (فانتك) أو (الوائق) التي نشرت بوصفها « حكاية عربية » عام ١٧٨٦ ، والتي تحكي قصة عن الخليفة العباسي الواثق بالله وسعيه الجنوني لامتلاك القوة والخلود ، في إطار غرائبي مألوف في قصة بيكنفورد مفارقة بين موقف أم الواثق نحو العلوم التي تعلمتها من بلادها ، اليونان ، فجلبتها معها ، والموقف الإسلامي إزاء تلك العلوم « التي يكرهاها المسلمون الطيبون كراهية شديدة »^(٢١) .

إذا ساعد هذا المثال من قصة سابقة على تفسير رد فعل شهريار نحو المكتشفات العلمية ، فإن مثالا آخر سيساعد على فهم موقف الكاتب الأمريكي نفسه إزاء ما بين يديه من موروث شرقي . ففي قصيدة مطولة للشاعر والقاص الإنجليزي الرومانتيكي توم مور عنوانها « عشق الملائكة » (١٨٢٢) نجد وصفاً للكيفية التي وقع بها ثلاثة من الملائكة في العشق بعد سقوطهم من السماء ، وذلك على النمط الشعبي لحكاية هاروت وماروت . فحين هوجم مور لتعامله مع الملائكة بشكل يخلو من التوقير سارع إلى تحويلهم من ملائكة مسيحيين إلى ملائكة مسلمين^(٢٢) . والمعروف أن مور كان من الكتاب الذين تأثر بهم « بو » في مطلع حياته الإبداعية^(٢٣) .

في قصيدة « إسرائيل » التي توضح مدى اهتمام « بو » بالموروث الإسلامي^(٢٤) ، خاصة القرآن الكريم ، نجد استشهادا آخر بالقرآن استقاه « بو » مرة أخرى من ترجمة « سيل » ولكن بشكل خاطئ^(٢٥) . ففي مقدمة « سيل » لترجمته ترد إشارة إلى أن الملك إسرائيل أجمل المخلوقات صوتا ، لكن « بو » بدلا من نسبة الإشارة إلى « سيل » ينسبها إلى القرآن ، بل وأكثر من ذلك يضيف إليها وصفا رومانتيكيا يجعل من شرايين قلب إسرائيل عودا . والواضح في كل هذه الأمثلة أن الكاتب الأمريكي لا يرى قربا بين الأساطير

إن مقارنة سريعة بين حكاية « بو » والحكاية التي نشرها الفرنسي جوتييه عام ١٨٤٧ بعنوان الليلة الثانية بعد الألف ستساعد على إيضاح ما تحولت إليه الحكاية الاستشراقية عند الكاتب الأمريكي . ففي حكاية جوتييه نجد راويها أقرب إلى أن يكون المؤلف نفسه جالسا في منزله بفرنسا ، وإذا بفشتاين تدخلان عليه إحداهما شهرزاد والأخرى أختها دنيا زاد ، فتطلب الأولى منه أن ينقلها بحكاية تقصها على شهریار بعد أن انتهت الليالي واستنفذت حكاياتها . عندئذ يقص عليها الراوي - المؤلف حكاية تشبه تلك التي نجدها في ألف ليلة عن شاب مصري يقع في العشق يبحث عن محبوبته إلى آخر ذلك . وفي النهاية يقول الراوي إنه لا يعرف عن مصر شهرزاد شيئا ، إلا أنه يتوقع أن شهریار لم يفتتح بالحكاية فامر بقطع رأس الراوية الشهيرة (٢٢) .

إننا في حكاية جوتييه نضع أيدنا على نسج روائي يلتحم فيه المضمون الحكائي مع الإطار القصصي ، الحكاية التي تقلد الحكايات الشرقية متضمنة أسلوب القص الشرقي ، وهذه اللحمة هي التي تغيب في حكاية « بو » بلاذيفري الإطار من مضمونه التقليدي . بيد أننا حتى عند جوتييه نفسه نلمس مؤشرات التفكك وإن بشكل أضعف . ففي استجداء شهرزاد لحكاية إضافية وفي الفشل المتوقع للحكاية الإضافية وموت الراوية ، وكذلك في إضعاف عنصر الإيحاء بأن الحكاية شرقية أو عربية ، كما عند بيكفورد أو سوني ، حيث لا تشعر بالمؤلف نفسه أو بيئته المعاصرة ، في كل ذلك بوادر انحسار نوع أدبي .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتحول البوادر إلى ما يشبه الإعلان الواضح وذلك بتزايد الأعمال الأدبية التي تسير على مثال حكاية « بو » باستثارة الحكاية الشرقية مثلة - (ألف ليلة وليلة) لا لحاكتها بالفعل ، وإنما لتقصها إما بالسخرية من الحياة الشرقية أو بتقديم ما يناقضها تماما ، وبالتالي إفراغ الحكاية من مضمونها التقليدي بعد الاحتفاظ بشيء من هيكلها شاهدا على الغياب . نجد ذلك في القصة الإنجليزية ، التي احتفظت دائما بعلاقة عضوية برصيتها الأمريكية ، في رواية مثل (حلاقة شافييت) (١٨٥٦) لجورج ميريليث ، التي قالت عنها الروائية جورج إليوت إنه لو نظر إليها بتمعن « أوجد

مارك توين بعد ذلك وغيرها . والواقع أن من الصعب التيقن من هذه الفرضية لأن « بو » بعد صفتين أو ثلاث من بده حكايته يضع على لسان شهرزاد قولها في « الليلة الثانية بعد الألف » ونس الحكاية الثانية بعد الألف كما في العنوان . فهل نحن إزاء خطأ غير مقصود ؟ أم هو تغيير له أسبابه الفنية ؟ أم أنه من نوع الأخطاء التي ارتكبها « بو » في استشهاده بالقرآن الكريم التي تتضمن نوعا من اللامبالاة ؟

الإجابة في تصوري تكمن في الاحتمالين الآخرين معا ، بمعنى أن الكاتب ربما تعمده الخطأ في العنوان ليسوحي باللامبالاة ، ولكن لسبب فني يتصل بالحكاية الاستشراقية بما هي نوع بدأ يفقد قيمته الفنية ويحدر نحو الاضمحلال . وتعبير آخر كان « بو » ، من خلال الاضطراب الدلالي في العنوان والنص ، يشير إلى عدم أهمية الدقة في محاكاة نوع أدبي بدأ يستفقد طاقاته بعد ما يقارب نصف القرن من الاستعمال (٢٣) . وما يعزز هذا الاحتمال كيفية توظيف « بو » مصادر الحكاية ، حيث يشير في بدايتها وكميدية ساخرة إلى أنه عثر عليها في كتاب بعنوان (تيل مي ناويزات شور أورت) (أو) أخبرني الآن هل هو كذلك أم لا) . لكن الأهم من ذلك توظيف الكاتب لرحلات السندباد وللحكاية الإطارية المعروفة في ألف ليلة التي تصف كيف بدأت شهرزاد حكايتها وكيف انتهت . فستفصح للقارئ أن الذي يسم « بو » هو الرحلات والإطار من حيث هي تسمح بإضافات لا تنتهي . ومتبدل تلك الآلية اعتباطية إلى حد ما أو قابلة للاستبدال حالما يتضح أن ما يرويه بو على لسان شهرزاد من رحلات السندباد إلى العالم ليس متواشجا مع الإطار أو الرحلات نفسها . فباستثناء الاستشهاد بالقرآن ، يبدو الحضور الشرقي عموما سواء من حيث المضمون أو الشكل ، بعيدا عن الالتحام العضوي بالموضوع الأساسي وهو غرابة المكتشفات العلمية المعاصرة بالنسبة لمن عاشوا في عصور سابقة أو ثقافات بعيدة عن تلك المكتشفات . كان من الممكن من ناحية التقنية أن يحل محل شهریار رئيس قبيلة من الهنود الحمر أو من القبائل الأفريقية مثلا ، ويحل شهرزادى راو آخر . أما تغيير النهاية ، الذي يبرزه « بو » كأنه لاكتشاف المدهش الذي يسير حكايته ، فليس فيه جديد إذا ذكرنا أن العديد من الكتاب قبل « بو » فعلوا الشيء نفسه .

ألف ليلة بتقنياتها وخرافاتها وأشخاصها^(٢٧) . وهي على العموم عمل هزيل فنيا ، وأذن بكثير مما عرف عن توين في أعماله المشهورة . التوظيف الأهم لـ (ألف ليلة) يأتي في أهم تلك الأعمال وهي رواية (هكلبرى فن) (١٨٨٤) . هنا تبرز ألف ليلة من خلال المخيال الشعبي في تصويره لها وللعرب والشرقيين من خلالها . وهذا المخيال الشعبي يعبر عنه الصيغان توم سوير وهكلبرى فن كل بطريقته المميزة . لكن قبل الدخول في بعض تفاصيل التصور الشعبي لـ ألف ليلة وليلة وتوظيف توين لذلك التصور ، ينبغي الإشارة إلى أن دخول الحكاية الشرقية منطقة الموروث الشعبي يعني هنا انسحابها من الأدب الجلد أو الرسمي . فلم يعد هناك وجود للمحاكاة سواء من خلال الشخصيات أو النسيج القصصي بمضامينه وتقنياته ، وإنما نجد بدلا من ذلك بيئة أمريكية تحفظ بالحكاية الشرقية على أنه بعض موروثها وتبقى على ذلك الموروث الكثير من تصوراتها ، وما يفعله الكاتب الأمريكي هو رسم صورة للموروث متضمنا الحكاية الشرقية وكيفية تناولها في المخيال الشعبي .

التحدث الأول باسم المخيال الشعبي الأمريكي هو « توم سوير » الذي يلعب دورا رئيسيا سواء في الرواية التي تحمل اسمه ، والتي نشرها « توين » عام ١٨٧٦ ، أو في (هكلبرى فن) التي يظهر في بدايتها يعلم بقية الصبية ومن ضمنهم « هكلبرى فن » أو « هك » كما يسمى تصغيرا . يقول « توم » في فصل عنوانه « نذهب الفخ للعرب » (وترسم كلمة عرب حسب لفظه الشعبي لها بهذا الشكل (A-rabs) : إن مجموعة من التجار الأسبان والأغنياء العرب سيخيمون في كهف هولو يستشهد « توم » برواية ثرفانتيس (دون كيشوته) بوصفها مرجعا يثبت صدق حكاياته ، ويقول إن معركة ستشيب يشترك فيها سحرة يقومون باستدعاء الجن وذلك بالحق على « مصباح معدن عتيق أو خاتم حليلى »^(٢٨) . والواضح أن « توم » يمزج رواية ثرفانتيس ، التي تتضمن الكثير من الإشارات إلى العرب ، بـ (ألف ليلة وليلة) ، وهو مزج يمارسه المخيال الشعبي عادة في رؤيته الأسطورية للكثير من الظواهر والأشياء . غير أن من الواضح أيضا أن التوتر العدائى الذى تقصص عنه رواية ثرفانتيس عبر سياقاتها الثقافية الأقدم

الكثير من الأدلة على أن كاتبها من أوروبا الغربية ، ومن القرن التاسع عشر ، وأن صور الشرقية قد وصلت إليه بالسماع . ثم تصيف في مكان آخر في وصف يطبق أيضا على حكاية « بو » أن الرواية « مشبعة بالروح الغربية - على الرغم من أن أشكالها شرقية »^(٢٩) . تقول إليوت في معرض التنظير لانتقال القيادة الثقافية من الشرق إلى الغرب ، وفي سياق ثقافى عام تزايد فيه الشعور بضرورة تجاوز الشرق وعدم الانقياد لما يبعثه من أنماط إبداعية تبدو الآن أقل بكثير مما بدت لبيكتفورد وبايرون وغيرهما إبان الحركة الرومانتيكية . فلم يعد بإمكان أوروبا ، وبريطانيا خاصة ، وقد تملك الشرق استعماريا أن تخضع لتأججه الثقافي . وهذا السياق هو الذى يفسر ظهور أعمال تويد تقيم العلاقة بالعرب وغيرهم من الشرقيين مثل حكاية « بو » ورواية « ميريديث » .

في المقلدين الآخرين من القرن التاسع عشر يتعمق هذا الاتجاه النقدي إزاء الموروث الشرقى في أعمال مثل قصة وليم تاكرى القصيرة « لقلق السلطان » (١٨٨٠) التي يرفض فيها شهيدار الاستماع إلى حكاية أخرى من شهزاد من الصراعات السياسية والدينية في فارس^(٣٠) . وفي مجموعة من القصص نشرها لروبرت لويس ستيفنسون بعنوان (ليال عربية جديدة) (١٨٨٢)^(٣١) . وهذه المجموعة الأخيرة تناقض الليالى العربية بدلا من أن تحاكيها ، ففيها كما يقول أحد النقاد الإنجليز « تمير الدهشة ميلودراما ، وتغضى الجزيرة العربية إلى مالوفية لندن ، ويجعل القتل عمل الحب أسلواً للاحتيال ، ومسى الموت ، لا الحياة ، هو المكانة النهائية »^(٣٢) الذى يبقى من ألف ليلة وليلة هو بعض تقنية قصصية باهجة للحكاية الإطارية والرواى .

- ٢ -

قصة مارك توين (الليلة الثانية بعد الألف من الليالى العربية) (١٨٨٣) تسير أساسا في الاتجاه النقدي نفسه على الرغم مما يبدو أنه استعانة للحكاية الشرقية . فبا يمزج به الكاتب الأمريكى في حقيقة الأمر هو حكاية هزلية تسخر من

إن تعريف (ألف ليلة) بأنها كتاب القِيامة وربط شهر يار بهنرى الثامن ، يعيدنا إلى إدجار آلن بو من خلال الرؤية للمأسوية لفن القص ومصير القاص . فكما أن شهرزاد تموت في حكاية « بو » ، نجد أن « توين » يزيل كل احتمالات النجاة بالنسبة للراوية . لكن « توين » يختلف في إسراره تسلط الحكام ، وفي مزجه المدهش للتاريخ بالخرافى الغرى بالشرقى ، ملك إنجلترا بشهر يار . هنا ترتفع الخرافة إلى مستوى التاريخ ويتداخل الشرق بالغرب ويتوحدان في حقيقة عاشها الإنسان وأدركها بغض النظر عن موقعه الجغرافى والثقافى . وفى هذا التداخل اختراق واضح لإحدى القواعد القديمة للخطاب الاستشراقى الذى اعتاد أن يحط من شأن الشرق مقابل الغرب . بيد أنه وهو يخترق هذه القاعدة ، فإنه يبقى على قاعدة أخرى دون مساس ؛ فالشرق يتداخل بالغرب لكنه لا يكاد يرسخ خرافته ، فهو ما زال مثلاً بشهر يار وشهرزاد . وفى هذا ما يعيد « توين » إلى « بو » . خرافة الشرق تتداخل بتاريخية الغرب في رواية « توين » مثلاً تتقابل خرافة الشرق وهزليته بعلمية الغرب وجدنيته وانغراسه في لحمة التاريخ الإمبريالى في حكاية « بو » . فعل الرشم من رحابة الرؤية لدى « توين » ، نجد في تناوله احتفاظاً بالتقسيم القديم الذى يمنح الغرب حقيقة الوجود المادى ، ويسجن الشرق وراء قضبان الغرائبية والخيال .

الإشارة الثالثة للشرق العربى في (هكلبرى فن) ، بعد إشارة « توم سوير » للعرب ، وإشارة « هك » لـ (ألف ليلة) ، تتركس الغرائبية التى جاءت في التخيلات الافتتاحية لتوم . هنا نجد مشهداً للزنجى جم وهك بعد أن وقعا تحت سيطرة اثنين من شذاذ الأفاق يدعى أحدهما أنه ملك والأخر أنه دوق ويؤديان بعض العروض المسرحية الزائفة لشكسبير . يقوم هذان اللصان ، وكأنهما جاءا ليؤكد ما سبق أن قاله هك عن تسلط الحكام ، بالتخطيط لبيع جم وإعادة مرة أخرى للعبودية ، وفى سبيلهما إلى ذلك يحاولان إخفاء الزنجى الضعيف باستخدام مساحيق التمثيل وملابسه ، في جعلاته في هيئة الملك لير ، لكن المساحيق تجعله مرعباً مثل رجل غرق منذ سبعة أيام » بتعبير هك . ثم يحضر الدوق لوحاً خشبياً ويضعه بجانب جم بعد كتابة العبارة التالية عليه : « عربى

والأقرب إلى العصور الوسطى غير موجود هنا تقريباً . وما نلاحظه بدلاً من ذلك هو عملية « خرسنة » Fictionalization - إن صح التعبير - للواقع ، أو الانكفاء على منظور خرافى في تصوير العرب إذ يحضرون إلى النص الروائى الأمريكى عبر حكايات دون كيخوته أو (ألف ليلة وليلة) بأطرها وسياقاتها السحرية البعيدة عن الواقع .

هذه الأطر والسياقات تجد ما ينفيها في رواية « توين » . ففى مقابل خيال « توم سوير » تبرز واقعية « هكلبرى فن » بشكوكه المتواصلة : « حين وصلتنا الأخبار انطلقنا خارج الغابة وانحدروا مع التل . ولكننا لم نجد أسبانا أو عرباً ، ولم يكن هناك جمال أو أنيال » (ص ٨) ولكن هذه الواقعية لا تسفر عن رؤية واقعية إلى العرب ، فما إن يغيب « توم » ويتولى « هكلبرى » مقاليد الأمور بوصفه وفقاً للزنجى « جم » المهرب من العبودية ، حتى نجده يواصل الدور الذى كان توم يلعبه بوصفه مثقفاً ، بكل ما يتضمنه ذلك الدور من خلط للمعلومات وخرقة للواقع . نجد ذلك في ما يتقله « هك » إلى « جم » من إضاءات حول تاريخ الاستبداد ، فهو يجبر الزنجى عن الملك الانجليزى هنرى الثامن الذى كان يقتل زوجاته :

« كان يتزوج امرأة جديدة كل يوم ، ويقطع رأسها في الصباح التالى . . . وكان يأمر كل واحدة منهم أن تحكى له حكاية كل ليلة ، وكان يجمع تلك الحكايات حتى اجتمع لديه ألف حكاية وحكاية بتلك الطريقة ، وعندئذ وضعها في كتاب ، وأطلق عليه كتاب دومزى الذى جده اسمه مناسباً لموضوعه » (ص ٧٩) .

العنوان الذى يشير إليه هك Domesday Book يتضمن ثلاثة مدلولات : فقد يشير إلى الكتاب الذى وضعه الملك الإنجليزى وليم الفاتح عام ١٠٨٥ - ١٠٨٦ لرصد ملاك الأراضي وممتلكاتهم ، أو قد يعنى « كتاب القِيامة » ، حسب المدلول المباشر لكلمة « دومزى » ، أو يشير ، كما هو واضح من النص أيضاً ، إلى (ألف ليلة وليلة) .

مريض - ولكنه غير مؤذ عندما لا يكون هائجا » (ص ٨٠) . ولا أظن من الضروري الإفاضة في التعليق على الرواسب التصورية التي ينضح بها هذا المنظر المضحك ، فنحن إذنا كاريكاتير يمتاز الكثير من مفرقات الرؤية الاستشرافية وخطابها الأدبي بفرائيته وفوقيته . وليس من المهم كثيرا بعد ذلك ما إذا كان توين نفسه يتبنى هذه الرؤية أم لا طالما حملتها روايته الشهيرة وكرستها .

إن هزلية الصور وسخريتها القاسية من العرب والشرق عموما لا تلغى على أية حال ما نلاحظ من حيادية نسبية في تناول « توين » لـ (ألف ليلة وليلة) ووضعه الشرق والغرب على قدم المساواة من خلالها ، وهي حيادية لم تضعفها الرؤية الخرافية للشرق في ذلك التناول ، وقد ساعد على تلك الحيادية أن « توين » كان ناقدا قاسيا لمجتمعه ليس في (هكليري فن) وحدها وإنما في أعمال أخرى ، منها ذلك الذي وصف فيه رحلته إلى الشرق ، وبالذات فلسطين ، في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهو كتاب (الأبرياء في الخارج) (١٨٦٩) ، حيث انتقد التصورات الخاطئة للعرب لدى الأمريكيين مؤكدا أن العرب الذين أشرفت عليهم الحكايات صفات البطولة ليسوا أكثر من بدو أضعفهم الفقر والمرض . وهل الرخم من جنوح « توين » للمبالغة في واقعيته بقصد تحطيم الخرافات ورسم المشاهد الكوميديّة ، فإنه يعبر بشكل عام عن الرؤية التي بدأت تسود في عصره نحو الشرق ، والتي تنسم بعدم الاكتراث كثيرا بأولئك الشرقيين أو بمجوروثهم ، وبإمكانية توظيفهم واتخاذ المواقف منهم بطرق متفاوتة قد تتضمن السخرية ، أو تلازم الحيادية والتأمل الفلسفي وربما الإفادة أيضا لكن دون افتتان أو قلق بالضرورة ، كما كان الحال لدى بعض الرومانتيكيين الإنجليز . انحصار الحكاية الاستشرافية ، ودخول عمل كـ (ألف ليلة) منطقة الموروث الشعبي ، هي بعض مؤشرات هذه الرؤية التي نجد امتدادها في النصف الأول من القرن العشرين .

— ٣ —

ليلة) ، بمعنى أنه خال من المضامين السلبية التي وجدناها لدى « بو » و « توين » . في هذه الرواية ، في نهاية الربع الأول من القرن العشرين ، تبرز حكايات شهر زاد ما هي عمل قصصى خيالي يمكن الاستشهاد به والتقاطع معه دون الدخول في مواقف سجالية على المستوى الثقافي أو غيره . ولربما كان في متغيرات العصر ، وفي مقدمتها انحصار الشرق العربي الإسلامي بتضائل حجمه السياسي - الثقافي على خريطة العالم ، وتصادد الحقوق الحضاري والميمنة السياسية الغربية من ناحية أخرى ، ما ساعد على بروز مثل هذا التوظيف المحايد لدى « درايزر » وربما لدى غيره أيضا استمراؤا للبيدات التي وجدناها في رواية مارك توين (هكليري فن) .

تدخل (ألف ليلة وليلة) رواية مأساة أمريكية من خلال الموروث والخيال الشعبي بوصف (ألف ليلة) مجموعة من الحكايات الرومانسية . ولأن لرواية درايزر طابعا رومانسيا أيضا فلأن من الطبيعي أن يتقاطع الكتابان . والمقصود بالرومانسية هنا مجموعة من العناصر القصصية التي باتت في طبيعتها الاعتماد عن الواقع وتحقيق الأحلام في عالم سحري ملء بالمعجزات (٣٩) .

رواية درايزر تتضمن هذا الطابع الرومانسي لكنه لا يطغى عليها بما هي رواية ، لأنها كتبت في سياق المنهج الطبيعي الذي نشأ في فرنسا وتأثر به رواهون مثل درايزر ونورس وغيرها من الأمريكيين في أوائل القرن . والمعروف أن هذا المنهج يتواءم مع الواقعية لكنه يذهب أبعد منها في تصوير الإنسان بوصفه ضحية لبيئته الطبيعية لا يستطيع الخلاص من قوانينها . وتبرز رواية درايزر هذا عبر بطلها الشاب « كلايد جرفش » الذي تخلف ليه حياة الثراء ويسعى في سبيله إلى الزواج من فتاة غنية ، مضحيا بصديقته الوفية بعد أن حملت منه سفاحا ، وبعد أن وقفت في طريقه . تراه يخطط لقتلها ، لكنها تموت غرقا وهو متردد بين تنفيذ فعلته وإنقاذها . وحين يحاكم تجده يدافع عن نفسه باختلاق قصة لقته إياها بحايه ، ثم يفشل في ذلك فيحكم عليه بالإعدام ، وينفذ فيه الحكم فعلا .

تبدأ رومانسية (ألف ليلة) بالظهور مبكرة في هذه الرواية الطويلة عبر قصة علاء الدين ومصباحه الشهير . والمعروف أن ١٨٥

في رواية بنون (مأساة أمريكية) (١٩٢٥) ، وللروائي الأمريكي « ثيودر درايزر » نجد توظيفاً محايداً لـ (ألف

هذه تظل قراءة ثانوية بل بعيدة الاحتمال في غياب القرائن النصية ، وما نجده يؤكد القراءة الأولى والظاهرة ؛ وهي أن (ألف ليلة) ليست سوى عمل رومانسي مسّ ليس من وجهة نظر كلايد جرفش وحده ، وإنما من وجهة نظر مؤلفه أيضا .

في مأساة أمريكية تستحضر قصص شهزاد لا من أجل إشكالية في فن القص أو الدخول في سجل ثقافي مع الشرق ، وإنما الوقوف على الجوانب التي اجتذبت عامة القراء إليها منذ ترجمة جالان ، أي من أجل ما هو مألوف فيها أي بوصفها حكايات مسامرة وترويح عن النفس . وإذا لم يكن من المستغرب أن يتوقف روائي ، ثانوي نسبيا ، مثل درايزر ، عند هذا المستوى ، فإن من الضروري أن نذكر الاحتمال الآخر وهو أن معطيات المرحلة لم تكن تسمح بالكثير من ذلك كما سبقت الإشارة . وسيضعف من المثال الرابع والأخير في هذه القراءة أن عودة الاهتمام بـ (ألف ليلة) بشكل جاد ليس مرتبطا بعقيرة الروائي وحدها ، وإنما بنشوء الظروف التي استدعت تناولها جادا آخر .

— ٤ —

في عام (١٩٦٦) نشرت مجلة « نيوزويك » حديثا لروائي أمريكي في السابعة والثلاثين من عمره اسمه جون بارث يقول فيه : « إن رؤيتي تختلف تمام الاختلاف عن رؤية سابقي من أمثال همنجواي وفوكس ويورغيس » . ثم يضيف :

« إن مستقبل الرواية مشكوك به . . . لذا فلنني أبدا مفترضا « نهاية الأدب » وأحاول أن أقلبها . أعود إلى ثورفانيس ، وفيلدنغ ، وشترين ، والليالي العربية ، أعود إلى الإطار المصطنع والحكايات الطويلة المترابطة . إنني مهتم بحيل القص ، بما يمكن عمله باللغة » (٣٧) .

وبعد ستين أصدر بارث رواية بعنوان (ضائع في بيت المتعة) (١٩٦٨) يوظف فيها (ألف ليلة وليلة) كما لم يوظف من قبل ، سواء من حيث الكيف أو الكم . وفي ١٩٧٢ أصدر ثلاث قصص في مجلد واحد عنوان الأولى (دنيا زانيد) أو

قصّة علاء الدين ليست جزءاً من (ألف ليلة) لكنها التحمت بها في المخيال الشعبي التحلما نجله في بعض ترجمات الكتاب وتفصح عنه رواية درايزر عبر المقارنة التي يعقدها الكاتب بين سحرية الأجواء في حكاية علاء الدين والتمازج الأصواء وجاذبية الترف في العالم الذي يذلف إليه الصبي كلايد . فالثراء الذي يراه في فندق جرير - ديفسون في كانساس سقى « ييلو باهر » ، علاء ديني فعلا (ص ٥٣) (٣٨) . وحين يقابل الفتاة الأولى في حياته في أحد بيوت الدعارة يبدو له المكان « ملحلا تماما مثل مشاهد علاء الدين » (ص ٦٦) . ويستمر هذا التصور حين يقابل سوندر الفتاة التي تقوده إلى حفته ، فهي تبدو متلاثلة « ببريق يشبه ما في (قصّة) علاء الدين . . . هذه السلسلة من الروابط الرومانسية يلخصها المدعى العلم وهو يواجه كلايد بتهمة القتل : « الأمر واضح إذ . . . إنها حكاية من حكايات الليالي العربية ، حكاية المسحور والساحر » (ص ٦٨١) .

لكن ملاحظة المدعى العام تنبهنا إلى وجه شبه آخر لا نجد في الرواية ما يشير إليه مباشرة . وهذا الوجه من الشبه مرتبط بنهاية الرواية حيث المشهد الذي يتهاى فيه كلايد للموت . هنا يطلعي السجين الشاب كتابين هدية من أحد السجناء هما (رينسون كروزو) و (الليالي العربية) (ص ٧٧٦) ويعلق درايزر على الحدث قائلا إن حالة كلايد النفسية مهيأة لقراءة « الرواية الرومانسية الخفيفة التي تصور علما يتمنى لو كان له منه نصيب » بدلا من قراءة الرواية التي تصور عالم الواقع القاسي . سواء خارج السجن أو داخله (ص ٧٧٦) . ويتضح من هذا التحليل أن الروائي لا يعتبر (ألف ليلة وليلة) أكثر من رواية رومانسية خفيفة أي بالشكل الذي توحى به مقارنته بقصة علاء الدين ويتناقض تماما مع رؤيته لإيجار آلن بومبارك توين وغيرها من قبل . لكن في توظيف درايزر ما يوحى أيضا بتلك الرؤية المظلمة التي وجدناها من قبل ، حتى وإن لم يقصد إليها الروائي قصدا ، بل وحتى إن تناقضت مع رؤيته بإظهاره (٣٩) . ففي إحضار ألف ليلة وليلة إلى مشهد التهيؤ للموت ما يلقى بظلال كثيفة على ربط المدعى العام بين كلايد وتلك الحكايات ، خاصة إذا تذكرنا أن الشاب يحاول إنقاذ نفسه من الموت في المحكمة باختلاق قصّة يحاول من خلالها إقناع الجميع ببرامته ، كأنما هو شهر زاد تحاول إنقاذ عتقها بالحكايات ثم تقتل . لكن

ديكارى . ويانهار الأنا أو تصدها أصبح من الصعب التحقق من وجود شيء اسمه الواقع ، وحل محل ذلك الواقع في النص التقليدى ما يماهية ترقبها ذوات متشظية . حل الوهم محل اليقين ولم يعد من الممكن الفصل بين ما هو خارج النص الروائى وما هو داخله إلا من خلال اتفاق مجموعة من الناس .

« إن الفرق بين الخيال الذى نسميه واقعا والخيالات التى نسميها خيالا يأتى من الإجماع الثقافى ... » كما يقول بارث^(٣٣) . ولذا كان من الطبيعى أن تعج أعمال كاتب كيارث بالشخصيات التى تثير الأسئلة حول هويتها إذ تتعدد وتتداخل فى (ضائع فى بيت اللعة) نجد مؤلفا يشك أن « حياته مجرد حكاية وهو فيها إما الشخصية الرئيسة أو شخصية ثانوية » (ص ١١٣)^(٣٤) . أما النص نفسه فليس رواية بالمعنى التقليدى أى ليس رواية تحاكي ما يعرف بالواقع ، وإنما رواية تحاكي الروايات ، تعلن عن خرافيتها بطريقة ساخرة على طريقة الباروديا أو البارودى .

سخرية الرواية من نفسها ، أو محاكاة الأدب نفسه ، وانتشاله بأبعيته وليس بما هو خارج عن ذلك (وبارث لا يعتقد بأن هناك ما هو خارج فعلا) هو الأسلوب الوحيد ، فى نظر بارث ، الذى يمكن من خلاله إنتاج شيء اسمه الأدب . ما يسميه بارث « أدب الاستنفاد » هو أدب المرحلة ، الذى قد يسميه البعض أدب ما بعد الحداثة ، والذى من رواده ، كما يقول الكاتب الأمريكى ، ييكيت ونايوكوف وبورنيس^(٣٥) . ولينطلق الأساسى لهذا الأدب هو القناعة بأن الأساليب التقليدية قد استنفدت وأن المخرج الوحيد من هذا المأزق هو انعكاس الأدب على ذاته ، لأن مفتاح الكنز هو الكنز كما يقول الجنى فى « دنيازاديا » .

فى (ضائع فى بيت اللعة) نجد نموذجا لأدب الاستنفاد هذا الذى تشبه حكاياته ما يعرف بالصناديق الصينية ، التى كلما فتحت واحدا وجدت بداخله آخر ، مما لا يفتنك فى النهاية بأئك من أحد تلك الصناديق ، أو فى حكاية كبرى تتحرك فيها مثل شخصية من الشخصيات . الرواية (إن كانت هناك رواية) هى السيرة الذاتية للفنان . ولكن على النقيض من السير الأخرى ، (صورة الفنان فى شبابه) لجويس مثلا ،

« ملحمة » دنيا زاد) ونال على المجموعة التى حملت عنوان (الكبير) الجائزة الوطنية للكتاب . ثم تالتت توظيفات بارث لـ (ألف ليلة) فى ثلاث روايات هى (رسائل) . (١٩٧٩) (حكايات تليدوت : رواية) (١٩٨٧) ، وأخيرا (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) (١٩٩١) .

ومن هذه المعجالة يتضح أننا لزاء خلوة رواية يصعب اختزالها فى صفحات قليلة ، وإن مكانها المناسب هو دراسة مستقلة ، خاصة إذا قيست بالأعمال التى سبق التوقف عندها . ولذا فلن أحاول حتى ، مجرد المحاولة ، أن أوقف على هذه الأعمال الكثيرة كلها ، بل سأكتفى بالإشارة إلى أولى رواياته توظيفا لـ (ألف ليلة وليلة) وهى (ضائع فى بيت اللعة) ثم (دنيازاديا) وأخيرا سأوقف وقفة أطول نسبيا عند آخر أعماله (الرحلة الأخيرة لشخص ما البحار) . وفى تناولى هذا سيكون تركيزى ، بطبيعة الحال ، على الجوانب التى تشكل امتدادا لما طالعناه عند الكتاب السابقين .

الجوانب المتصلة بتقنية النص فى (ألف ليلة) هى التى استغرقت جل اهتمام بارث وذلك على مدى الأعمال الخمسة التى تناول فيها تلك الحكايات بشكل أو بآخر . غير أن انتشاله ببعض القضايا الاجتماعية والسياسية والثقافية فى المرحلة الأخيرة أدى إلى تبلور بعض الجوانب من الخطاب الاستشرافى فى أعماله على نحو يصله بغيره من الكتاب الشريين ومن ضمنهم من تناولت فى هذه القراءة . وسنرى فى روايته الأخيرة كيف يتصل الاهتمام بتقنية النص بمظاهر الخطاب الاستشرافى وكيف يدهم أحدهما الآخر .

الفرضية الأساسية التى ينطلق منها بارث فى كتاباته القصصية هى ، كما أشار فى حديثه المقتبس قبل قليل ، نهاية الأدب ومن ضمنه الرواية . فنحن فى عصر استهلك فيه الأدب نفسه واستنفد طاقاته ، لأن الأدب ، خاصة الفن القصصى ، يعتمد على الأنا بوصفها مركزا ، سواء كانت أنا المؤلف أو الراوى أو الشخصيات . وهله الأنا هى التى انطلق منها ديكارى ، وهى أيضا التى انهارت تحت مطارق الفكر المابعد

في حوار مع دنيا زاد وأختها يقول الجني (بارث) إن « بغداد الوحيدة هي بغداد ألف ليلة ، حيث تطير السجاجيد وتتقافز الجين من الكلمات السحرية ... » (ص ٢٥) . يقول ذلك في معرض تأكيده أن كل بعض الحرفات أكبر قيمة ما يسمى واقعا ، وأن جمال تلك الحرفات هو الذي يجعلها إلى واقع . وإذا كانت هذه المقولة تنتمي إلى فلسفة القصص ، وعلاقة الخيال بالواقع ، وتقنية الرواية ، وما إليها ، فإنها أيضا لا تخلو من مدلولات ثقافية خطابية أبعد فيها يبدو ما خطر ببال الروائي الأمريكي خاصة حين جاء ليقم عليها علما رواثيا كثيفا في رواية (الإبحار الأخير) .

تتألف رواية بارث الأخيرة من عالين يبدآن مستظليين ثم يتقاربان تدريجيا ويشتبكان من خلال ألباء الروائي ، المنقسم أيضا إلى قسمين يروى كل منهما أحداث أحد ذينك العالمين . العالم الأول هو عالم الغرب أو الولايات المتحدة الأمريكية تحديدا ، بينما الثاني هو عالم الشرق كما ترويه (ألف ليلة وليلة) . الشخصية الأساسية التي تربط العالمين هي شخصية «سيمون بيلر» الأمريكي الذي تقلب به حادثة غرق عجيبة من أمريكا الثمانينيات إلى بصرية (ألف ليلة) وما حولها ، ليصير هناك السندباد البري ويقابل السندباد البحري في منزله ويروى كل منهما قصصه لمجموعة من الدعويين . الأمريكي بيلر يروى قصصه عبر سبعة إبحارات تشكل ما يشبه الفصول ، وبين كل فصل وآخر توجد فواصل داخلية يروى فيها بيلر جانباً من مغامراته في منزل السندباد البحري وهي عبارة عن مغامرات جنسية مكشوفة مع ياسمين ابنة السندباد البحري ، الذي يقوم بدوره برواية حكاياته المروعة ، أي بعيد ما هو معروف في (ألف ليلة وليلة) من إساراته هو . أما عنوان الرواية فيشير إلى بيلر وتسميته «شخصا ما» ناتجة فيما يبدو عن التباس هويته وتداخل شخصياته ، بين بيلر الأمريكي والسندباد الحمال أو البري في (ألف ليلة) وجون بارث- أيضا - فيبين الاثنين شبه واضح . هذا طبعا بالإضافة إلى الإشكالية الفلسفية للذات التي يثيرها بارث هنا وفي أعماله الأخرى .

لتحقيق الغفزة الزمنية والمكانية العجيبة من أمريكا إلى البصرة اعتمد بارث ، في أقرب الاحتمالات ، على الحيلة

التركيز هنا هو على كيفية كتابة الرواية ، على التقنية ، لأن الشكل هو البطل الحقيقي ، أما الكاتب فلا وجود له خارج النص . ويجد بارث إلى جانبه شهرزاد مؤججا آخر لتلاحم المؤلف مع النص : « إن سقط السندباد إلى القاع فإن شهرزاد هي التي تغرق ... » (ص ١١٧) .

الاتحام مع شهرزاد يتكرر في قصة (دنيا زادياد) التي تشكل مع (ضائع في بيت المتعة) ، كما يرى بعض النقاد ، ثنائيا يقرأ معا^(٣٧) . فالقصة سيرة ذاتية أخرى يأخذ فيها بارث دور الجني الذي يظهر لأخت شهرزاد من عصر ومكان مختلفين . ولكن لا غموض في هويتها ، فالعصر هو القرن العشرون والمكان الولايات المتحدة الأمريكية . ومثلما يحدث في قصة الفرنسي جوتييه يأتي من يثير شهرزاد ودنيا زاد بأنها موجودتان في كتاب اسمه (ألف ليلة وليلة) ، بل من يروى لها ما قائلته لحل مشكلة البحث عن قصص جديدة . والذي يفعل ذلك هو الجني أو الروائي الأمريكي المعاصر ضمن مساعده لإنهاء ثلاثية يكتبها بعنوان (دنيا زادياد) . ولذلك يعود ذيل الثعبان إلى فمه ، كما يقال ، لتشبتك الحكايات ويتداخل ما هو خارج الحكاية بما هو داخلها .

لكن تقنية القصص وما تثيره من إشكاليات معرفية عن الحقيقة والخيال ليست كل ما هنالك في قصة بارث ، وإن كانت أهم ما هنالك بكل تأكيد . الشيء الآخر الذي يبرز في القصة ، خاصة جزمها الأول ، هو الكوميديا القائمة على المفارقة بين شرق (ألف ليلة) والغرب الأمريكي الحديث . فمن الصعب أن لا نضحك حين نسمع دنيا زاد وهي تشير إلى أختها «شيري» ، تصغيرا لشهرزاد ، التي كانت طالبة جامعية متخصصة في «الفنون والعلوم بجامعة بنوسان» ومتوقعة في دراستها وفي الألعاب الرياضية ، ومملكة للاحفال السنوي الذي تقيمه الجامعات (الأمريكية طبعاً) لخريجها الفدما إذ يعودون لزيارتها (هوم كمنج) ، أو حين تشير إلى أبيها بأنه «دادى» على الطريقة الأمريكية ، إلى غير ذلك . هذه الكوميديا القائمة على الاختلاف الثقافي ، بالإضافة إلى الصراحة الجنسية ، هي ما يسعد بارث إلى توظيفه بشكل أكثر كثافة في روايته (الإبحار الأخير لشخص ما البحار) .

شهريار عند سماعه أخبار العالم الحديث وأطمعته لسماع ما يآلفه من غرائب الجن وطائر الخرخ وما إليها . فالسندباد البحري ، الذي يقوم بدور شهريار إلى حد ما ، يجد في إشارات بيلر إلى الطائرات والساعات نوعاً من الأعاجيب الفتازية ، بينما يرى في قصة القارب الذي أصيب بالمعطف في إحدى نزعات بيلر البحرية الحديثة نوعاً من الواقعية : « إنها قطعة صغيرة رائعة من الواقعية في بحر من الفتازيا » (ص ٦٠) . أما أحد الجالسين فيعلق بعد ذلك بأن ما يرويه بيلر غير منطقي ، وأن المعقول هي أخبار طائر الخرخ في حكايات السندباد . ومن الطريف استخدام المتحدث عبارة « الواقعية الإسلامية » (ص ١٣٦) للإشارة إلى الاختلاف النسبي في مفهوم الواقعية . وليس مما يهيم ببارث كثيراً ، كما يبدو ، ما تحمله عبارته من تشويه خاصة في حشره الإسلام ضمن إطار خرافاتي ومتخلف . ذلك أن ما يهيم الروائي الأمريكي هو « الاختلاف الغرائبي للإسلام » حسب العبارة الواردة في ص ١٩٩ ، وضرورة أن يبقى في قصص الخرافة لأن « بغداد الوحيدة » كما يقول بارت على لسان الجنى في « دنيازاد » هي بغداد ألف ليلة .

يبد أن جزءاً من إحساسنا باختلاف الشرق من الغرب لا يأتي من انفصامها ، وإنما من التماس الذي يحدث بينها بين الحين والآخر . فالشرق موجود أيضاً في قصة بيلر المعاصرة ، أي في حياته بوصفه أمريكياً في القرن العشرين . وأهم مناطق التماس هي العلاقة العائلية التي تنشأ عندما تتخذ ابنة بيلر صديقاً لها من عمان يواصل دراسته العليا في علم البحار في جامعة بوسطن . لكن بارت يبقى الشاب بعيداً عن السرد ، نسمع به ولا نقابله ، هذا إضافة إلى أن بيلر يفضل أن لا يسميه باسمه وهو « مُسَلَّم » وإنما يسموه « الفاضل » The impenetrable (ص ١٩٤) . وتتسق مع هذه الإشارة إشارة أخرى إلى السلطان قابوس الذي مؤل مشروعا بريطانيا لصناعة سفينة تشبه السفن العربية القديمة ينوي صاحبها الإبحار في رحلة مشابهة لرحلة السندباد (ص ٣٢٥) . وحين يمر بيلر بتجربة الانتقال إلى عالم (ألف ليلة) ويجد نفسه فجأة على سفينة تشبه سفن القدماء يتدهش لجلل الناس بالساعة ، ويتسامل عن ملئ انفلاق هؤلاء ، مع أنهم عرب وليسوا

الفنية التي وجدها لدى مارك توين في قصة (ياتكي من كونينكت في بلاط الملك آرثر) (١٨٨٩) ، التي يذهب فيها أمريكي من القرن التاسع عشر إلى عصر الملك الإنجليزي الأسطوري آرثر ، ويحاول هناك تحديث للمجتمع وتصريفه بمنجزات المدنية الحديثة . الفرق هو أن بارت بدلاً من حيلة الضرب على الرأس يستعمل حيلة الفرق ، لكن القصتين تفتريان على المستوى الأهم وهو توظيف الماضي لنقد الحاضر . فبارث هنا مشغول أكثر بما في أعماله السابقة بإثارة العديد من المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي يعج بها عالمه الأمريكي المعاصر ، كالعلاقات الزوجية ، وتصديق القيم التقليدية ، وانهيار الأسرة ، وعزلة الفرد في سعيه لتأمين العيش ، وإضرابات العمال ، وما إلى ذلك (٣٨) .

لكن إلى جانب الاهتمامات الجادة لا ينسى بارت عناصر الإقناع والإثارة والمزحل . فثمة مشاهد جنسية كثيرة وقدر كبير من المضحكات إضافة إلى لحظات الترقب والخوف . إنما الملاحظ هو أن هذه العناصر ، القائمة على الغرائبية ، تكثف في الجانب الشرقي من القصة ، أي في الفواصل الداخلية التي يروي فيها بيلر مغامراته . وتأتي (ألف ليلة) هنا لتمد الروائي بمختلف جوانب الصورة : الشخصيات المضحكة ، والكلمات المرعبة التي يخطئ بارت في الكثير منها ، والتعليقات والتصورات المناقضة لما يصفه إنسان القرن العشرين ، والإباحية الجنسية التي يتحقق فيها ما لا يتحقق لبيلر في بلاده من فتازيا وأفصاح لا تصل إليه (ألف ليلة) نفسها في أكثر مشاهدتها احتشاماً . ومع أن الرواية تشير في مجملها نحو نوع من التداخل - وهو تدخل فردي على أية حال ، حيث يتعرف أهل الشرق على ضيفهم بصورة أوتو - فإن مجمل القصص يقع في منطقة الاختلاف بين العالين ، عالم الغرب بواقعيته وتاريخيته ومشكلاته وجنبتها للموسم من ناحية ، وعالم الشرق بفرابته ولا زمنيته الأسطورية وما فيه من إشباع للغرائز وتسليق للفارسي الأمريكي بالدرجة الأولى .

لتحقيق كل هذه التأثيرات يتكىء بارت بصورة واضحة على قواعد الخطاب الاستشرافي المألوفة . يستمر من « بو » دهشة

سكسون - سريلانية في قصصه هو الواقع اليومي في بلاده (٣٨). فهل يظن بارث - قياساً على هذا - أن خرافة الشرق كما ترسمها حكايات السندباد هي بشكل أو بآخر واقعاً يومياً في البلاد العربية ؟

في إشارة لإحدى الروايات ، التي كان سيمون بيلر يعمل على إنجازها ، يقدم بارث ما يمكن اعتباره إضاعة لطبيعة الكتابة لديه هو . يقول إن بيلر كان يعمل على رواية « تجمع محاولاته الأولى لكتابة القصة وقدراته المتأخرة بوصفه كاتباً للمقال الشخصي ومعلقاً على عصرنا » (ص ٢١٠) . والواقع أن هذا يساعد فعلاً على فهم عمل مثل (الإبحار الأخير) وكثير مما سبقه ، حيث يمتزج الواقع بالخرافة والجد بالهزل والتوثيق بالتفاخي . وكنا قد رأينا ما يشبه هذا المزج في حكاية إدجار آلن بو ، وما سبقها من حكايات استشرافية ، تعضد رؤيتها الخرافية للشرق بومش معلوماتية تسبغ على الخرافة الكثير من مصداقية الوثيقة أو المقال . فها الفرق بين استشهد « بو » بالقرآن الكريم وإشارة بارث إلى « الواقعية الإسلامية » ؟ ولماذا يتوقر الحرص من بيكفورد في نهاية القرن الثامن عشر إلى بارث في التسعينيات من القرن العشرين على إبقاء المسلمين العرب في دائرة الكرامة للعلم ، حين نقرأ في (فاتك) عن نفور المسلمين من العلوم ، ولذكروا الروايات الأمريكية بجعل العرب بالساعة وتفضيلهم خرافات الرخ والغفاري ؟ إن منطق استقلالية الفن وحرية المبدع تنهال على ألام النزعة التوثيقية في كثير من هذه الأعمال وأمام التشويه والعبث التاجين عن تأليفها سواء أكان ذلك مقصوداً أم غير مقصود .

إيرانيين « رجعيين » تحت حكم الخميني ، حسب تعبيره (ص ٤٠٧) .

مناطق التماس في الرواية تتضمن نوعاً من الواقعية التي تساند خرافية (ألف ليلة) ، وهذه المساندة إما مباشرة ، كما في العمان الغامض غموض الشرق ، وفي مزج السلطان قابوس بعالم يقرب من العالم الأسطوري للسندباد (وهذا حدث انتقاء الروائي انتقاء) ، أو بطريقة غير مباشرة مثل الاندهاش لوجود الساعة التي تقابل دهشة شارلمان الأوروبي لرؤية الساعة التي يقال إن هارون الرشيد أمدها له . ففي كل هذه الحالات يساعد ما هو معقول وواقعي على تمرير ما هو غير معقول وغارق في الخرافة .

ومع أنه لا يساورنا الشك في أن جون بارث يعرف العالم العربي والشرق الأوسط ، فإن في الرواية ما يوحي بأن معرفته مكتنية أكثر منها واقعية . فهو على ما يبدو يشير إلى نفسه حين يتحدث عن سيمون بيلر (فهما متطابقان في تاريخ الولاية وظروفها والتعليم وكتابة الرواية) ، خاصة في إشارته إلى كاتين أنجزهما بيلرهما (الرابع) و (زنجبار) ، يتناول الأول الامبراطور المشالي سليم الأول ، والثاني التجارة العربية البحرية في العصور الوسطى . ويقول بيلر عن كتابه « إنها قد أنجزت عن طريق البحث المكتبي فقط وذلك بتأثير الليالي العربية التي ألهمت مؤلفها » (ص ١٩٦ - ١٩٧) . ولكن لعل الأهم من ذلك كله هو المبرر النظري الذي يبدو أنه ترك أثرأ في رؤية بارث للشرق العربي . فهو في إحدى محاضراته المنشورة يقول ، داعياً مقولة الاختلاف الثقافي ونسبية ما يسميه الواقعية « إن جارسيا ماركيز يخبرنا أن ما نعتبره - نحن الأجانب الأنجلو

الهوامش :

John Barth: *The last Voyage of Somebody the Sailor*, (New York: Doubleday, 1991) .

(١) انظر :

ed Selections From the Arabian Nights Entertainments, ed E.S. poole, (New York: Hart Publishing Co., 1976), p. ix.

(٢) انظر :

Artha Pike Conant, *The Oriental Tale in England in the Eighteenth Century* (New York, 1908)

(٣) انظر :

وليس من الطريف واللائق للنظر في هذا السياق أن يتزامن مع كتابة هذا المقال ظهور فيلم من نوع الرسوم المتحركة بعنوان « علاء الدين من إنتاج شركة « والت ديزن » الأمريكية التي حققت أفلامها السابقة من هذا النوع شعبية هائلة . ولا شك أن اختيار هذه الخرافة لحكاية علاء الدين دليل واضح على مدى شعبية مثل هذه الحكايات في الغرب وتجبرها في الموروث الشعبي الغربي (انظر « تأميم الأمريكية » ، ٩ نوفمبر ١٩٩٢ ، ع ٤٥٠) .

- (٤) سهر القلمادى ، ألف ليلة وليلة (القاهرة : دار المعارف ، ط ٤ ، ١٩٧٦) ص ٦٤ .
(٥) القلمادى ، ألف ليلة وليلة : « ناصح الشرق عند كثير من هؤلاء الفراء الغربيين يساوى ألف ليلة وليلة » ، ص ٦٨ . ويشير فؤاد شعبان إلى ما يشبه ذلك في الموقف الأمريكى في القرن التاسع عشر : « كان لقراءة الليال العرية وما شابهها تأثير مسبق على الرحالة الأمريكى حتى قبل سفره إلى الشرق ومن المؤكد أنها شكلت موقفه إزاء ما هو شرقى » :

Fuad Sha'ban, *Islam and Arabs in Early American Thought: The Roots of Orientalism in America* (Durham, North Carolina: The Acorn Press 1991)

انظر أيضا رنا قباني :

Europe's Myths of Orient (London : Pandora Press, 1986), p. 29.

- « أدى سحر ألف ليلة وليلة إلى جعل الأوروبيين يخلطون بين الشرق الحقيقي بشرق الحكايات » ، إدوارد سعيد ، الاستشراف : المعرفة . السلطة . الإنشاء ، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ط ٢ ، ١٩٨٤) ص ١٩٠ .
(٦) انظر إدوارد سعيد الاستشراف (الملاحظة السابقة) ، وميشيل فوكو الكلمات والأشياء ترجمة مطاع صفدى وآخرون (بيروت : مركز الإنماء العربى ، مشروع مطاع صفدى للنشر ، IV ، ١٩٨٩ - ١٩٩٠) ، وكذلك :

The Archeology of Knowledge, trans. A.M. Sheridan Smith (New York: Harper & Row, 1972) .

- Saad A. Al-Bazci, *(Literary Orientalism in 19 th Century Anglo- American Literature: Its Formation and Continuity)* diss., Purdue University, 1983. (٧) انظر :

Islam and Arabs in Early American Thought, p.x (٨) انظر :
وانظر أيضا : سمد البازعى ، « النموذج العبرانى فى الأدب الأمريكى » المحاضرات (جده : النادى الأدبى الثقافى ، ١٩٨٨) مع ٥ ص ص ٦٧ - ٨٤ .

- The Short Fiction of Edgar Poe: An Annotated Edition* by Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Books-Merrill Co., 1976) pp. 504- 512 . (٩) انظر :

الإشارات فى النص هى إلى هذه الطبعة .
(١٠) « ولكن الملك وقد قرص بما فيه توقف من الشخير ، وأخيرا قال هم ! ثم هورا وبعد أن نهمت للملك أن هذه الكلمات (العرية دون شك) تعنى أنه انتبه ... » (ص ٥٠٦) .

(١١) فى تعليقاته على النص يشير محرر الكتاب *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, 540 إلى عدم وجود اقتباس بول فى ترجمة سيل .

- (١٢) بلغت نظرتنا أولا أن بول لم يمتد إلحاق حكاياته لهوامش توثيقية ، وثانيا أنه فى حكاية هجائية بعنوان « كيف تكتب مقالا لمجلة بلاكوود » يسفر من أولئك الذين يدعون المعرفة بلغات أخرى ، كالعصية ، بمجرد الاستشهاد بعنوانين مثيرة من أحاديثها . يقول إنه بالإشارة إلى « الرواية العصبية للمجلة جوكيولى سوف تظهر معرفة وثيقة باللغة والأدب العصبى . وبهذه الطريقة يمكن القارى دون (معرفة) بالعربية ، أو السنسكريتية ، أولغة الشيكاسوا »

The Short Fiction of Edgar Allan Poe, p. 361.
The Caliph Vathek, ed. Roger Lonsdale (London: Oxford University Press, (1970), p.8. (١٣) انظر :

- وليزيد من المعلومات حول اهتمام بيكفورد بالاستشراف انظر :
William J. Gemmett, William Beckford (Boston: Twayne Publishers).
The Letters of Thomas, ed. Wilfrid S. Dowden (Oxford: The Clarendon Press , 1964), II, 512 . (١٤) انظر :

وانظر أيضا :

- Wallace Cable Brown, *(Thomas Moore and the English Interest in the East)* Studies in Philology, 34, (1937), 576- 88.
Burton Pollin, *(Poe and Thomas Moore)*, Emerson Society Quarterly, 63 (June 1972), 166- 63. (١٥) انظر :
(١٦) يمكن اعتبار « بوء » أحد أبرز كاتبين أمريكيين اهتموا بالموروث العربى الإسلامى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر . الآخر هو واشنطن أرنفنج . فعدا (حكاية ألف ليلة) وقصيدة (إسرائيل) كتب « بوء » قصيدة أخرى بعنوان (الأعراف) يشير فيها إلى المهوم القرآن للأعراف . وله مجموعة حكايات بعنوان (حكايات الجروفسك والأرابيسك) يعبر فيها عن فلسفته الجمالية النازعة إلى تجاوز عالم اللغة . ومفهوم الأرابيسك بالذات مستقى فى الأساس من التوجه التجريدى أو اللاهائكانى فى الفن الأسمى . انظر :

David Hoffman, *Poe* (New York, Avon Books, 1972) pp. 203- 4
(١٧) يشير هوفمان إلى هذا الخطأ فى ص ٥٢ (انظر الملاحظة السابقة) .

- (١٨) انظر : Thomas Carlyle, *(The Hero as Prophet. Mahomet: Islam. On Heroes and Hero Worship)*, ed. W. H. Hudson (London: Everyman's Library 1973), P. 278
- (١٩) انظر : Lewis Melville, *The Life and Letters of William Beckford of Fonthill* (London : William Heinmann, 1910) , PP. 129- 30
- (٢٠) انظر : Stephen Peithman, ed. *The Annotated Tales of Edgar Allan Poe* (New York: Doubleday & Co., 1981), p. 464.
- (٢١) لعل من الضروري أن أضيف أن لا مبالاة و بوء محاكاة الحكايات الشرقية لا تنتفيض بالضرورة مع إعجابه بها ، فقد عبر عن إعجابه في رد ساخر على أحد الذين أهربوا عن احتقاظهم لتلك الحكايات . انظر Peithmann (ملاحظة السابقة) ص ٤٦٤ .
- (٢٢) انظر : Theophile Gautier, *(The Thousand and the Second Night) The Works of Theophile Gautier*. tr & ed. F.C. de Sumichrast (New York: George D. Sproul 1902) 2: 227- 67 ¾
- (٢٣) انظر : Meredith: *The Critical Heritage* ed. Ian Williams (New York: Barnes & Noble, Inc. 1971) , p.4
- (٢٤) انظر : William Thackeray's *Complete Works* (New York: Harper and Bros., (1903), 5: 47.
- (٢٥) انظر : *The Complete Works of Robert Louis Stevenson* (London: Cassell and Co., 1906) Vol. 9.
- (٢٦) انظر : Irving S. Saposnik, *Robert Louis Stevenson* (New York: Twayne Publishers Inc., 1974), pp. 66- 67.
- (٢٧) انظر : *(1,002 nd Arabian Night in Satires and Burlesques)*, ed Franklin R. Rogers, *The Mark Twain Papers* (Berkeley: Univ. of California Press, 1967)
- (٢٨) انظر : Huckberry, Finn ed. Kenneth S.Lynn (New York: Harcourt Brace & World Inc, 1961) , pp. 7-8.
- الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة .
- (٢٩) لا شك أن ألف ليلة وليلة قلمت منذ البداية في أوروبا بوصفها حكايات مسلية أو رومانسية وكان ممن استعملوا عبارة « رومانسية » في وصف تلك الحكايات جون بين Payne في ترجمته لها عام ١٨٨٢ ، حين أشار في المقدمة إلى أن ترجمته « أول ترجمة كاملة للمتلخص العربي العظيم من القصص الرومانسية ... »
- Rida A. Hawari, *(The Cult of the Exotic in Victorian Literature: The Nights Translations of William Torrens and Edward Lane)*, مجلة الملك سمود مج ٤ (الأدب ٧) (١٤١٢) ص ٦٨ . وحول مفهوم الرومانسية في القصص الشعبي انظر نبيلة إبراهيم ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٤) ص ٤٩ .
- (٣٠) انظر : Theodore Dreiser, *An American Tragedy* (New York: The New American Library, 1964)
- أرقام الصفحات في النص من هذه الطبعة .
- (٣١) يقول الناقد الأمريكي لزي فيدلر في استقراء شامل للرواية الأمريكية إن من خصائصها « الإبتعاد عن المجتمع بالاتجاه نحو الطبيعة أو الكابوس نتيجة محاولة بئسة لنفاذ حقائق التفزل والزواج والحمل » (ص ٢٥) ، ثم يضيف في مكان آخر إن « إحدى المشكلات التقنية الرئيسة التي واجهها الروائيون الأمريكيون هي تمثيل الأشكال غير المتساوية لنهايات مأساوية » (ص ٧٨) :
- Leslie Fiedler, *Love and Death in The American Novel* (New York: Stein and Day, 1960) .
- ويتفق مع فيدلر حول الزعة غير الواقعية في الرواية الأمريكية ناقد آخر هو ريتشارد تشيس الذي يرى أن الأمريكيين أنتجوا قصصا رومانسية تقع في منطقة وسطى بين الحظارة والبدائية أو بين الواقعي والتمثيلي . انظر :
- Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Baltimore: The Johns Hopkins Univ. Press, 1957) , p. 19.
- (٣٢) انظر : *Newsweek* 68 (8 August: 1966) وانظر أيضا مقالة يارث الشهيرة حول (أدب الاستفاد) (The Literature of Exhaustion) في
- John Barth, *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction* (New York: G.P. Putnam's Sons, 1984), p. 221.
- (٣٣) *The Friday Book*, p. 221
- (٣٤) *Lost in the Funhouse* (New York: Bantam, 1969)
- الإشارات في النص هي إلى هذه الطبعة :
- (٣٥) انظر : John Stark, *The Literature of Exhaustion: Borges, Nabokov, Barth* (Durham: Duke Univ. Press, 1974).
- (٣٦) John Barth, *Chimera* (Canzda: Ballantine Books, 1988), pp. 11-64.
- (٣٧) انظر : Stan Fogel & Gordon Stetsaug, *Understanding John Barth* (Columbia, S.C: Univ. Of South Carolina Press, 1990), p.5.
- (٣٨) انظر : *The Friday Book*, p. 222.

● آفاق نقدية

مدخل الى قراءة دريدا

في الفلسفة الغربية

بما هي صيدلية أفلاطونية

كاظم جهاد

التعامل مع الكتابة ، وسيلة أكان مسمى أو عملاً بالإضمار ، إنما يوجه ، كما يشته دريدا في جممل أعماله ودراساته ، كامل الفكر الغربي تقريباً ، الذي يرى هو فيه فكراً ميتالغزيفياً . يظل فضل أفلاطون أو تميزه في هذا المتن الذي كان هو البادئ لتأسيسه مثلاً في كونه قد وعى هذا الأزواج . وإذا يتخيله دريدا رالحاً غليظاً في غور « صيدليته » لا يعرف إن كانت الكتابة خيراً أم شراً ، سبباً أم ترياقاً ، فهو قد قام بأكبر احتيال « عرفه تاريخ الفلسفة والكتابة مكته من الاضطلاع بفعل الكتابة دون أن يبدو عليه ذلك . في ضربة شبه مسرحية وضع عملاً فلسفياً كاملاً عزله لسقراط ، مدحياً الاكتفاء بتسجيل كلام « الأب » ومحواته ، متوهماً إمكان أن ينسنا أثر إجراءات الكتاب الذي « نسق » على هواه كلام الأب ، ويجهه الوجهة التي يريد ، ومنص في ثنائية ، وأبعد منه ، كلامه ، كلام الابن ، نفسه .

من هنا ، ولامتداد هذه الثنائيات ، كما أسلفنا القول ، في الفكر الغربي ، حتى الحديث منه ، بدأ لنا أنه لن يكون لأي تقديم لدريدا كبير تفع إذا لم نحاول الإبانة في هذا التقديم ، بالاعتماد على المتن الدريدي نفسه ، عن الكيفية التي يتمحور

تصنئ دراسة دريدا التي قدمها لتصور أفلاطون للكتابة . تصور « صيدلاني » يتمثلها عبر ثنائيات « السم » و « الترياق » ، « الإصابة » و « العلاج » ، « الرقية الحبيبة » و « السحر الشافي » ، وما يرتبط بها ويوجهها من ثنائيات أخرى . ثنائيات « الخير » و « الشر » ، « الطاعة » و « الأبق » ، « الوطن » و « اللثيه » ، « التمرکز » و « البمشرة » ، « التمام » و « الفضلة » أو « الزيادة » ، إلخ . فتارةً يُجرّم الكتابة باعتبارها خطاب الابن الأبق ، وطوراً باعتبارها خطاب الساحر بالغ الخطورة على أمن المدينة ، وطوراً آخر باعتبارها مراس الضحية الذي لا يمكن إلا أن يُقدّم في كلّ عام قرباناً يطرده تتطهر للمدينة وتُصان سلامتها من كلّ شرّ داهم . تارةً تُدان الكتابة باعتبارها تسعف الذاكرة الأرضيّة على حساب الذاكرة « الطبيعية » ، وطوراً باعتبارها كلاماً جواًياً تاقها يند « الأب » بتفريق وانتثار وبمشرة . لكنّها مع ذلك ، لا تفتأ تُرجّح إليها وتُلتصّر معونتها ، لإدانة ضرور الكتابة نفسها أحياناً ، بل يُعل غالباً من شأنها عندما تُجرّد من معناها الصريح لتُكثّد على المجاز فتدلّ على الكتابة الأخرى ، الإلهيّة ، هذه التي يشهها الخلق أو الطبيعة بحروف لا تُمحى في غور الجنان . هذا الأزواج في

وهنا يرد دعة مركزية الكلام بأن هذا صحيح ، لكن المكتوب ما إن يُطلق حتى يتجدد من حماية صاحبه ويعجز عن الرد أو استعادة الذات . تصور عجيب يشتر الخطاطب المكتوب مطروحاً مرة واحدة وإلى الأبد . قنبلة في بحار البشر مُلقاة . أسطورة النص الأصلي أو أزلية خطاب يقوم على استبعاد كل نسخة . هذا مع أن تجربة الكتابة تأتي مع ذلك يوماً لتدلل على العكس . فكمن من السجلات تتعدّد حول مكتوب بلدته ؟ وكمن من الفرص يلقاها كلّ مكتوب ليعمّق فحواه ، وأحياناً لينسخ نفسه بمعنى المقردة ، معنى التكرار ومعنى الإنهاء ؟ وحتى إذا هاجر الكلام المكتوب (وعنه الهجرة ، التي هي تبه وانتشار ، أي انتشار وتلقيح متناه ، هي ما يُخيف الميتافيزيقا) وأفلت من رقابة « صاحبه » ، أفلا يحمل كل نص مكتوب إمكان الدفاع عن ذاته وتصحيحها لا في طياته فحسب ، وإنما ، كذلك ، وخصوصاً ، عبر إسهام الآخر ، هذا الطرف الأساسي في النص ، الحاضر فيه ضمناً أو في نوع من التجويف منذ ولادته ؟ وكذلك (وإن تكرّر هنا ما أسهبت في عرضه من قبل) أفلا يتضمن الكلام نفسه ، للدعوى مباشراً أو حياً ، نقول ألا يتضمن عنصر الكتابة ، مادام يستند ، هو أيضاً ، ومُدْحَة تـ : أو تكثّر من الصرامة بحسب قدرة للتكلمين ، نقول يستند إلى نحو ، ويعتمد على توليف أو إنشاء ، ويأخذ ، خصوصاً ، بهذا المبدأ الصانع لكل كتابة ، والمتمثل في « التفصية » *espacement* ؟ ؟ تفصية هي توزيع للعناصر وخلق لمسافات أو فواصل تتوسطها وتكفل لها للمعقولة والأداء ؟ ليس الكلام هو العنصر الأساس في اللغة ، عنصر يجلّد له أحياناً ، ويفعل « زيادة خطيرة » (سنأتي إلى هذا) ، أو اضطراب مزيج ، نقول يحدّ له أن يكتب . بل إننا ، وسواء تكلمنا أو كتبنا ، لا نفعل سوى أن نرجع إلى إجراءات متنوعة للكتابة . هذا هو « التعديل » الحاسم الذي أدخله دريدا في تصور الكتابة ، فكانه يقول : « في البدء كانت الكتابة » ، حيث يقول الكتاب المقدس : « في البدء كانت الكلمة (الإتيمة) » . تعديل أفاد دريدا منه إلى أبعد الحدود ، إذ ابتكر لنفسه هذه الكتابة المتداخلة والمُلقاة بصرامة في آن ، الذاتية « كالكلام » في جميع الانجماحات ، محكومة مع ذلك بضوابط صارمة وخفية . هذا في الوقت نفسه الذي ابتكر لنفسه فيه خطاباً شقرياً (عبر محاضراته ودروسه التي غالباً ما ينشرها

بها هذا الفكر ميتافيزيقياً ، ويتأسس بكامله أو يكاد على هيئة صيدلية أفلاطونية . وكما يقول دريدا في دراسة له معروفة ، فهو ، أي الفكر الغربي ، يستظم على هيئة « ميثلوجيا بيضاء » تكون الفلسفة فيها هي الإنتاج للمثولوجي للإنسان الأبيض الذي طُلّا خفض فكر الآخرين إلى مستوى الميثولوجيا والغيب .

يحدّد أفلاطون الكتابة باعتبارها قاصرة يتيمة . بل هي لديه لقطعة ، وهاجزة عن إسعاف نفسها بخطاب يكون خطابها الخاص . وإذا تحبب الكتابة نفسها على هذا النحو فهي إنما تحبب الأب نفسه الذي لا تؤمن تواصلًا لكلامه ، ولا تصنّفه بلورية ، بل تنلر بأن تحيل « بذار » العائلة (للمقدسة دائماً) ، وكما ذكرنا أعلاه ، إلى بعثرة ، إلى انتشار ، إلى تفرّق ، وإلى « تبليز » . هذا إذا لم تنهم ، وهو حاصل بالفعل أغلب الأحيان ، يكونها تعمل على اغتيال الأب ، خلافاً تماماً للصوت أو الكلام المباشر ، الذي تأتي صفته في الفرنسية :

Vive مشتقة من الجذر اللغوي نفسه الذي تتحلونه صفة « الحي » *Vivante* ، فكان كل كلام متوسط ، أو متغول ، أو ما - بعلى ، لإيقيم إلا في الطرف الآخر - طرف الموت . الكلام المباشر ، إذن هو الذي يجسّد حضوراً - في - الذات إنه انفعال بالذات ما ظلت ترى فيه الفلسفة الغربية (وما من فلسفة غربية في حرف دريدا إلا وهي ميتافيزيقية ، وما من ميتافيزيقا إلا غربية) ، نقول ترى فيه صورة الفرد الحق للمستند في خياله إلى حياة اللوجوس ، كلام الأب - الرئيس - الإله . كل حضور في الذات هو حضور بيزاء الخلق . وكل شروء عبر الكتابة (هذه الفعالية المتهمة بالإرجائية والوسط أو اللا - مباشرة) إنما هو تدليس وحش وخيانة وجنون واتصل . هكذا نجد المركزية اللوجوسية مرادفاً لها وستأ في مركزية صوتية ، تعقد الامتياز للصوت (وحدة الصوت البشري أو اللغوي) بمقابل الكتيبة (وحدة الكتابة) ، وللفظ بالمقارنة مع الإنشاء . يزعم هذا التصور أنّ الكلام ، فضلاً عن فورتيته ، قادر على استعادة نفسه وتصحيحها بقدر ما يتضمّن الحوار - والآخر هو الشكل المميز إن لم يكن الأرواح الذي تمنحه الثقافة الغربية الميتافيزيقية للكلام . يمكن الرد مع دريدا بالقول إنّ المكتوب يتمتع هو الآخر بـ « الوقت كله » لاستعادة نفسه وتصحيحها .

كانت الكتابة فرضت نفسها على التاريخ وعلى الفيلسوف بوصفها نوعاً من الشر الذي لا بد منه ، فإن عاكستها تحول إلى معادية ومفاضلة بين أنماط أو صيغ للكتابة مختلفة. هكذا يرى دريدا في « البشر والحرم » (Le puits et la pyramide, in Marge-De la philosophie, Ed: De Minuit, Paris, 1972) إلى اعتبار هيجل للكتابة وهو يتبع حركتين تفضيليتين اثنتين . يفضل ، أولاً ، الصوت على الكتابة ويعتبره الأكثر إبانة عن الحضور وحفظاً له . وإذ يأتي ، ثانياً ، إلى حقيقة الكتابة ، فهو يفصل الكتابات أو اللغات المكتوبة الأكثر قرباً إلى الصوت (ما يدعى باللغات الألفبائية ، وهي التي تتمتع بأبجدية يشير فيها كل حرف إلى صوت) ، يفضلها على سواها ، أي على الكتابات الأيديوجرافية التي ترمز بالكلمة لا للصوت ، وإنما لصورة ، كما في الهيروغليفية المصرية أو الصينية .

من أين تنبع الأولوية المقردة هنا للصوت ؟ من كونه يحدد الحضور في الخارج ، يخرجه أو يخرج به عبر الكلام ، ويبلغه بعد ذلك (الصوت مادة الثبوتية) فهو يحفظه ويحافظ عليه في صميمية الفكر . هذه الحركة المزدوجة ، التي تقوم على المخارجة والإعلاء ، الإظهار والإخفاء ، ضرورية بالنسبة لهيجل ، وهي تغلظ وفيه لجلده القائم أساسياً على حركة الـ *Aufhebung* ، حركة انتساج بالمعنى المزدوج لهذه المفردة في العربية ، معنى الحضور والإعلاء ، التلويح والمحو ، معنى تجاوز الشيء لا بإلغائه وإنما بالارتقاء عليه بعد أخذ أحسن ما فيه . ويظل النظر بالنسبة لهيجل قاصراً أمام الصوت الكلامي ، لأن النظر ، وإن يكن فعلاً للفكر (ومن هنا يقال « وجهة نظر » *Point de Vue* صيغة تربط ، في ما وراء مجازيتها ، البصر بالفكر فوراً) ، فهو يبقى مع ذلك على الأشياء الخارجية في طبيعتها الحسية (اللوحة المرئية مثلاً) . وحده الصوت ، بإعلاءه ، يدع الشيء في صميمية الفكر . والكتابة الفضل هي الألفبائية ، بما أنها هي الأقرب إلى الصوت . وذلك خلافاً لـ :

- المصرية القديمة (الهيروغليفية) : لأنها في رأيه أكثر رمزية . فمع فتحهما (كما أثبت شابليون) بنماصر صوتية ،

« كما هي ») عنكاً إلى شروط كتابة صارمة تنظم ذاتها فوراً . هكذا يصبح الكلام (المفروض) كتابة ، والكتابة (التحريرية) كلاماً . وهنا أيضاً ، وبالحصوص ، يلحق الفريء ، كما لمس جميع نقاد الفلسفة الغربية المعاصرة ، شجاعة مفكر يضطلع بتفكيك الميتافيزيقا داخل الكتابة الفلسفية بالذات ، ويبدأ تغيير الخطاب الفلسفي بتغيير لغته وشكله .

نعود إلى الامتياز المقود من لدن الميتافيزيقا الغربية للكلام المباشر بالقياس إلى الخطاب المكتوب . امتياز لم يُلغ ، فحسب ، إلى الإعلاء من شأن الكلام على حساب الكتابة ، بل قام كذلك بتصنيف اللغات نفسها ، وكتابتها ، تصنيفاً مراتبياً يعتقد فيه الامتياز ، هنا أيضاً ، للغات التي تقترب كتابتها أكثر من سواها من الشكل المنطوق أو الشفوي للكلمة . أي ، في النهاية ، للغات الغربية المكتوبة جميعاً كتابة صوتية *Phonétique* ، خلافاً للغات أخرى تعمل بالتجريد أو التصوير كالمصرية القديمة (الهيروغليفية) أو الصينية واليابانية القديمة والحياليتين . مركزية لجوسية - صوتية تزدوج ، إذن ، بتمركز عربي أو غربي . هذه الامتيازات المعقودة للصوت على حساب المكتوب ، وللغات الأبجدية المصوتة بالمقارنة مع سواها ، نجدها حاضرة ، ويتواتر وتكافئ ، لدى أغلب مفكري الغرب الذين يعملون جميعاً من هذه الناحية في إثر أفلاطون . ناحية أساسية ، مادامت النظرة إلى اللغة والكتابة تجر معها ، وتشترط النظرة إلى الفرد وعلاقته بنفسه وبالماوراء من جهة ، وبالأخر من جهة ثانية . هكذا ، وعلى النحو الذي نحاول هنا الإبانة عنه بإيجاز ، يكشف دريدا عن استمرار عمل هذه « التمرکزات » في لحظات أساسية من فكر الغرب الحديث تذهب من هيجل حتى هوسرل فسوسير فليفي - ستروس ، مرواً بروسو الذي يتميز عن الجميع بدنيامية سنين عنها في حينها .

هيجل والحرف : كتابة السلحفاة :

معروف أن حركة الحضور (وهيجل فيلسوف الحضور) المثل تمثل لدى هيجل *Hegel* في الحضور في الزمن . لما كانت الكتابة ، خلافاً للصوت ، انتشار علامات في الفضاء ، فنحن نحلم بآدى ذى يله الإنكار الذي تنعرض له عقله . لكن لما

باجتماعها كلمات ، أفلا تعتمد هذه اللغة اعتماداً بالغا على مواقع الحركات الإعرابية التي غالباً ما يشترط تحديدها دلالة الكلمات ، وبصورة تجعل « إقنآن » العربية حكرًا على فئة من المتكلمين معدودة ؟) . وثانيًا ، فإن كثرة هذه العلامات والنبرات في اللغة الصينية تدفع في نظر هيجل إلى التليخ : « عندما يتكلم الصيني ، فهو يتكلم أكثر من اللزوم ، أو يكتب فهو يكتب أكثر من اللزوم أيضاً » .

- خلافاً أيضاً لجميع الكتابات الأخرى من النمط الرمزي والشكلاني ، ككتابتة الرياضيات والجبر ، ولكل مشروع من النمط اللايتسي (نسبة إلى لايتس الذي كان يعلم بإقامة « منتظم كوني ») . أي خلافاً لكل مالا يحتاج ، كما عبر لايتس ، « إلى الرجوع إلى الصوت ، أو إلى الكلمة » .

هذا كله هو الذي دفع هيجل إلى جعل السيميولوجيا تابعة ، في تقسيمه للعلوم ، إلى البسيكولوجيا . وكذلك إلى تحديد عمل اللسانيات (علم اللغة) داخل سيميولوجيا تشكل اللسانيات غايتها النهائية . وهذا الكتاب الألفبائي لا يعنى انتشار التاريخ (ويذكرنا دريدا أن الأخير هو دائماً ، بالنسبة لهيجل ، تاريخ الفكر) ، وانتشار المفهوم بما هو لوجوس ، أو انتشار أنطولوجيا - لاهوت الحضور . بل بالعكس ، فيإعائها وراء الصوت الذي تشير إليه ، بفضل تفضيتها الخاصة التي سرعان ما تمحليها إلى الزمن (الشكل الأمثل للحضور) ، فإنما تظل هذه الكتابة تمثل « الوساطة الأعلى والأكثر اتساعاً » - بلغنى الذي حددناه قبل وعلة للمصطلح أكهيجل . مما يترتب عليه ، في منطق هيجل هذا ، نتيجتان : - ما من نسق كتابة كامل أو ناجح بامتياز . حيثاً كان لايتس . يبحث عنه . ما من كتابة تتطابق كلياً والصوتية - وهذا هو حلم هيجل ، ومعه الميتافيزيقا الغربية بكاملها . مهما أرفقنا عمل الفواصل والنقاط وسواها ، فستظل كتابة الكتابة تلقى بثقلها على كتابة الكلام .

إنّ هذه اللسانيات هي السنية « المفردة » و « الاسم » بامتياز : وحدها المفردة ، بوصفها نواة ، وحدة الاسم بمحمل في الصوت ووحدة المعنى والصوت اللغوي . الحال ، يذكرنا دريدا بأن

فهي تظل أكثر ارتباطاً بالتمثل الحسي أو التصوري للشيء . وبذا فهي تعيق عمل الفكر إذ تحجبه على الرجوع إلى ذاكرة فورية تميل الرموز إلى ملولاتها ، وتضيئه في ماتهات تعددية للمعاني غير متناهية .

- وللصينية : التي يشبهها هيجل بالسلفسة (ويقول الصينيون إن أشكال كتابتهم تتأسس على الخطوط التي تغطي درعة السلحفاة) . يعيب هيجل على الصينية جمودها ، بطلها ، ويرانيتها . صحيح أنها تمثل تطوراً بالقياس إلى الهيروغليفية المصرية . إذ تحقق خطوة في اتجاه التجريد الفكري والابتعاد عن الحسية والرمزية الطبيعية . ولكنها تظل مع ذلك قاصرة عن التمثيل الذهني وإيصال الفكر . إن اتعدام المرونة في نحو اللغة الصينية يمنحها طبيعة جامدة ويشل فيها حركة الفكر . زد على ذلك الناحية المدنية الممقنة : إذ بدل الأحرف الثمانية والعشرين أو الثلاثين في اللغات الألفبائية ، يلزم في الصينية تعلم حوالى تسعمائة علامة لغوية ، مما يسبب بأثر كارثي على اللغة المتكلمة . فليس لدى الصيني علامات صوتية يمكن التمييز في حروف ، بل وحدات تدل على مقاطع كاملة أو كلمات . ولتنوع مؤديات وحلة بذاتها ، يتلاعب الصيني بالثبر : خطوة أخرى . فحسب طول النبرة أو قصرها يتغير المعنى . حسب ما نلفظ Po ، مثلاً ، بإطالة نسر حروف العلة أو إيجازه ضمن تدرجات عديدة ممكنة ، تدل الكلمة على ثمانية معان : زجاج : فعل الغليان ، تهوية القمح ، فعل الشق أو الفلق ، فعل الإسقاء ، فعل التهذبة ، امرأة عجوز ، عيب ، رجل بالغ السخاء ، امرئ فظ ، ظرف الغلة (« قليلاً ») . هذا الخوض من الصوت اللغوي إلى تولونات الذبر « يمنح بالطبع ، كما كتب دريدا شارحاً هيجل ، حركة الانتساخ . فالكتابة ، الفالصة [هنا] في انتشار المعاني والنبرات ، بدل أن تحتضن اللغة الحية ، تظل مشلولة ، وإنها لتتبع بعيداً عن المفهوم ، في الفضاء البارد للتجريد الشكل ، أي في الفضاء وكفى » هكذا يحكم هيجل على الصينية أولاً بأنها لا تكون معروفة جيداً إلا من قبل « المثقفين » ، الذين ظلوا يشكلون حتى عهود قرية طبقة عظيمة ومنغلقة أشبه ما تكون بمثقفي البتلاطات في الثقافة العربية (ويمكن في الواقع تعميم نقد هيجل إلى الكتابة العربية أيضاً : فمع كونها لغة ألفبائية تشير حروفها إلى أصوات تشكل

يخرجه ، فحسب ، يدل أن يسلمهم في صنعه وإجترانه مثلاً يرى تصور ديداني ، بحيث ، غير ميتافيزيقي للكلام . وإن معنى هذه المخرجة للمعنى مندرج في تسمية « التعبير » نفسها بالذات . هو في الألفية Ausdruck ، وفي الفرنسية (والمفردة هي نفسها في جميع اللغات التحفنة من اللاتينية ، وكذلك الأنجلوسكسونية) : expression . الحال ، تدل البادئة الألمانية Aus واللاتينية ex على الخارج ، والمفردتان Druck و Pression على الضغط أو الفعل للمأسس على الشيء . « التعبير » هو الدفع في اتجاه الخارج ، إنه « لفظ » إلى البرانية . الأمر نفسه تقريباً في العربية التي تفيد فيها مفردة « التعبير » ضمان عبور محتوى ما من محل إلى آخر ، من الداخلية المحلوة إلى الخارج الأثيري . في هذا الإخراج ، في هذا التعبير لصميمية معينة إلى الخارج ، تتعقد أهمية كبرى للصوت . إنه يؤمن خروج المعنى ، مبقياً عليه في الألوان ذاته في الصميمية . اللغة مفهومة هنا بوصفها تعبيراً ، أي إخراجاً ، ترجمة ، استحضاراً لما هو متشكّل في الداخل من قبل . وإن كل كره هوسرل للغة الرياضيات إنما ينبع من تدهمها كتابة شكلانية تبعد كل ما يربط اللوجوس بالصوابة ، مهددة بذلك ، كما يذكرنا به دريدا ، التمرکز اللوجوسي والصواتي للمهمن على الميتافيزيقا وعلى المشاريع السيمولوجية واللغوية الكلاسيكية . لكن لما كانت اللغة ، بمعنى أطلقه سوسير وينجي لمجمله ، « نسقاً من الإحالات المتبادلة » ، ولما كان دريدا يكشف في هذه الإحالات التي يدمج فيها كل عنصر العناصر الأخرى إجماعه الخاص ، نقول يكشف عن « جوهر » الكتابة بالذات الذي يشمل حتى الكلام ، فإن ما يفتله هذا التصور الميتافيزيقي هو أن هذا الداخل يظل على الدوام مقدياً (من العلوي) بخارجه . فليس الوسط الذي ينطرح فيه الكلام بالبيئة للمحايدة أبداً . ولا تمر تجربة الكلام من دون نتائج على الصميمية التي تحسب نفسها سيّلة لكلامها بكل بساطة .

هذا ما يبدو هوسرل متنبهاً إليه في كامل حراجه . إلا أنه ، يدل أن يقبل بداخلة الخارج ، ويضطلع بتمرض المعنى إلى هذا العمل الآخر (ت) سلفي ، يجهد بالعكس ، وبغربة ، في إنقاذ صميمية الوصي ، مجازياً ، كما سنرى ، بإحالتة إلى حياة

الكلمة لم تعد تتمتع في الساتيات (مارتينييه وسوله) بالجلادة المتوهمة نفسها ، بل هي ذاتها صارت تقطع إلى وحدات أصغر ، أو تجد نفسها ملحقة بوحدة أكبر . إن الوحدة اللغوية ، في الألسنيات الحديثة ، هي إما أصغر من الكلمة ، أو أكبر منها .

هوسرل والكلام : « الحياة المتوحدة للروح » :

يتناول هوسرل Husserl اللغة والكلام والصوت من خلال المعنى والدلالة . للمعنى في الفينومونولوجيا والظاهرية هو كل ما يتجلى إلى الوصي . إنه « ظاهريّة الظاهرة » . في « الصوت والظاهرة » (La Voix et le Phenomene , Ed. Puf , Paris , 1967) ، يعلمنا دريدا بأن هوسرل لم يكن في « الأبحاث المتطرفة » ليقبل بالتمييز الذي يقيمه فريجه Prige بين المعنى (بالألمانية : Sinn) وبين الدلالة (Bedeutung) . فيها بعد سببهم تمييزاً ، لكن ليس على طريقة فريجه ، بين المعنى في عشواه العلم (كل ما يقفز إلى الوصي) والمعنى بوصفه موضوعاً لمفردة منطقية أو لغوية ، أي بوصفه دلالة . وهنا ، وكما يعبر دريدا ، تبدأ التعقيدات . فالمعنى ، حتى يقوم ، ليس في نظر هوسرل بحاجة إلى جانب الحس ، التعبير ، أي الكلمة بما هي دال متحج بالصياغة . إن حضور المعنى ، جوهره ، معناه ، هو قائم من قبل وقابل للتضكير خارج هذا التلاقي لوجهي العلامة (الدال والمدلول) . إنه « طبقة » (والمفردة هوسرل) ما قبل - لغوية ، ما قبل - سيمولوجية ، أو تعبير هوسرل أيضاً ، ما قبل - تعبيرية . حضورها قابل كما قلنا للتضكير قبل عمل كل أحد (ت) لاف وقبل مسيلق كل . دلالة . ذلك أن الأخيرة لا تفعل ، كما يعبر دريدا شارحاً هوسرل ، سوى أن تظهر المعنى إلى النور ، ترجمه ، تنقله ، توصله ، تجسده ، تعبر عنه . . . الخ . معنى يمنح نفسه ، إذن ، للوصي أصلياً ، من دون أن يكون بحاجة إلى الانخراط أو التلون والانتساب « في نسج حلقاتي واختلاقي يصنع منه إحالة ، أثراً ، كتبة ، تفضية . . . وهكذا ، فلا يفعل التعبير . وهنا يندرج التصور الفينومونولوجي في الأونطولوجيا الكلاسيكية ، أي الميتافيزيقية - سوى أن يطرح إلى الخارج ، يفرج ، يستخرج ، ويخارج معنى قائماً من قبل في صميمية الكيان مثل المحدث المالك في باطن الأرض منتظراً إخراجها .

متوحدة . يُقيم هوسرل تمييزاً بين منطوقين من العلامات . هناك ، في رأيه ، دالت حيل بدلالات : *Bedeutung* ، وعلامات أخرى تُشير إلى أشباه لكنها لا تشكل بالضرورة دلالات . إنها علامات - إشارات ، أو إشارات - تأشيريات *indices* . من أجل هذا التمييز يجترح دريدا مفردة فرنسية مركبة لترجمة المفردة الألمانية الدالة على « الدلالة » . فلما كان القول ، بمقتضى هذا التمييز ، إن هناك دلالات بلا دالة مُفارقاً وحشياً ، فإن دريدا يترجم *Bedeutung* إلى : *Vouloir dire* (دلالة ، بمعنى مقصد مقال ، مأثور قوله) . وبالفعل ، فما يميز العلامة - الدلالة ، أو الدال الدال (الكلمة الأولى اسم ، والثانية صفة : الدال الذى يشكل دلالة) هو ارتباطها ، كما سبق أن رأينا ، بمقصد فى الفكر ويمكن قيام الخطاب المحكى . لكن ، يسأل دريدا ، ألا تختلط العلامات الدالة في تجربتنا اليومية بالعلامات التى هى بلا دلالة ، وألا يمتزج المعنى بعلّمه ، بحيث يصعب إقامة حدود فاصلة بين نمطى العلامة هذين ، بل حتى ضمان أن لا يصلى أحدهما الآخر ؟ نجيب الفينومونولوجيا الهوسرلية بأن هذا التمازج قائم بالفعل ، ولكن مقصد الظاهرية هو بالذات تحليل الصلة الدالة والقبض عليها في صفاتها التعبيرية والمنطقية . أى الابتعاد عما يدعوه هوسرل بالظاهراتية الساذجة . هذا خصوصاً وأن هذه الظاهرية لا تعتبر أن العلامات وحدها يمكن أن تنقسم إلى علامات دالة وأخرى مؤشرة فحسب ، بل الخطابات هى الأخرى يمكن أن تكون دالة وغير دالة . لكن أين نجد هذا الوسط الذى لا يكون فيه الخطاب مهتداً بفساده أو بانقذائه ؟ لما كان المعنى يشكل بنية ما قبل - تعبيرية تكشف عنها بلازاحة طبقة اللغة ، فإن الخطاب هو أيضاً لا يتحقق من صفاته إلا في المناجاة الذاتية ، في الكلام المتروك الصامت *soliloque* . نعم ، في « هذا الكلام الخفيض ثامناً » الذى يدعوه هوسرل بـ « الحياة المتوحدة للروح » . هناك ، « في لغة بلا تواصل » (دريدا) لا يعود التعبير معاقلاً بالامتزاج ولا يختلط بالعلامة غير الدالة . بعيد هو عن « هذه العلوى التى تتحقق في المخاطبة الفعلية ، التى يُشير فيها التعبير إلى محتوى يتملص أبداً من حملتنا ، والذى هو معيش الغير ، والى يتحد فيها المحتوى المثالى للدلالة والوجه الروحى للتعبير بالوجه الحسى » الذى هو الجانب الدال من العلامة . لا يمكن

في نظر هوسرل الولوج إلى صميمية الآخر أو كونه - آخر ، خصوصيته بما هو آخر ، « آخرته » إذا جاز التعبير ، مادام يكون على المرور بهذه الوساطة الفيزيائية المتمثلة في الصوت أو الكلام . كتب دريدا يشرحه : « ليس لدى مع حضور الغير في ذاته إلا علاقات لا حضور متناظر وقصدية متوسطه [غير مباشرة] واحتمالية » (« الصوت والظاهرة » ، ص ٤٢) . ثرميم هذا الصفاء لـ « الخطاب » ، المنشود على حساب التواصل ، هو مشروع الميتافيزيقا . ومشروع الظاهرية أيضاً ، التى يتضح مسعاها في وصف « موضوعية الموضوع » أو « حضور الحضور » انطلاقاً من « صميمية » أو « مجاورة للذات » أو بالأحرى ففى سكنها . يبحث عن المعنى حيثما يمحى الوجه الفيزيائى أو المادى والحسى للكلمة ، ويتركز ، في الدلالة ، على « التلون الذى ينطوى على الموضوعية المثالية وما ينتج الحقيقة والمثالية ولا يكفى بتسجيلها فحسب » ، فإن هوسرل إنما يؤكد استمرار ميتافيزيقا الحضور داخل الفينومونولوجيا ، وعائدية الفينومونولوجيا إلى الأونطولوجيا الكلاسيكية . عبر موضوع الصوت ، التى أقر جميع نقاد الفلاسفة بأن دريدا هو الوحيد الذى عرف أن يجد فيها نوعاً من حصان طروادة فعال للكشف عن تناقض أساسى للفينومونولوجيا الهوسرلية ، وعبر هذا الإفراغ للكتابة من القيمة لصالح الصوت (البشرى) ، وإفراغ الأخير من ثم من القيمة لصالح الصوت غير المسموع للروح ، يكون هوسرل قد أفرغ الكاتبة من كل معيش أصيل مادام يريد تحقيقه في وسط مقطوع من كل صلة بمعيش الغير .

سوسير والعلامة : الاعتبار الذى يصبح قانوناً :

إذا كانت مسألة الكلام والكتابة شكّلت جانباً من العمل الفلسفى للأفلاطون (الذى يستدخلها ، كما سنرى ، في مشهد عائلى) ، وهيجل (الذى يمجّله إلى مديح للغات الألفبائية) وهوسرل (الذى يبحث عن صفاته الدلالة في عزلة الكلام أو كلام العزلة) - (وما هذه بالطبع إلا عتبات أساسية دالة على الميتافيزيقا الغربية ، وهناك محطات أخرى ، قديمة العهد وحديثة) ، فإن السويسرى فردينان دو سوسير *Saussure* ، أباً اللسانيات الحديثة ، يرفعها إلى مصاف علم نجد الكتابة وهى تمثال فيه أيضاً إلى ما يشبه فعالية ملحقة بالكلام ، (شبه)

لا توفر له سواها . الحال ، ليست اللغة الجارية أو السائدة بالشئ ، الحياتى في نظر دريدا أبداً : « إنها [اللغة الجارية] لغة الميتافيزيقا الغربية ، وهي تخرج معها عدداً كبيراً من الفرضيات من كل نوع ، فرضيات غير قابلة للفصل بعضها عن بعض ، وما إن نغيرها نحن بعض الانتباه [حتى نرى إليها] وهي تتنظم في نسق . (المرجع المذكور ، ص ٢٩) .

ولذا ، فمن جهة ، يتدعيمه الفصل بين « الدال » و « المدلول » فإنما يفسح سوسير المجال ، قانوناً ، لوجود ما يدعوه دريدا بالسلسل المتعالى Signifiant transcendental : مدلول لا يقبل الرجوع إلا لذاته ، مزدجياً وجود الكلمات في حقيقتها الحسية والمادية . وهو ، كما يضمن القارئ ، أساس كل لاهوتية وميتافيزيقا . التشكيك بهذا للمدلول يستدعي منا في نظر دريدا التشكيك بالغ الصعوبة لسائر مفاهيم الميتافيزيقا الغربية . ثم إن تفكيكه لا يعنى إلغاء ونكران عمله ، سبياً وأنه متعلق على التجاوز ، وبدونه ، أى بدون فكرة وجود مدلولات قادرة على الإلتفات من الدال أو الألفاظ التي تسميها في لغة بذاتها ، تصبح أية مبادرة للترجمة بعامية متعلدة . الترجمة بما هي « تحويل منظم للغة عبر لغة أخرى [أو من قبلها] ، ولنص عبر آخر [أو من قبله] » . وإذا كان هذا الاختلاف بين الدال والمدلول مفتقراً إلى الصفاء والموتوية ، فالترجمة مفتقرة لها هي أيضاً . من هنا يقترح دريدا إبدال « الترجمة » (عملية ومفهوماً) بما يدعوه هو بـ « التحويل » transformation ، كما في العبارة السابقة التي تعرف الترجمة بكونها تحويل لغة بأخرى ونص بآخر .

ففى الترجمة « لا تكون ، وأبداً لم تكن ، أمام نقل [بسيط] ، من لغة إلى أخرى أو داخل لغة بذاتها ، للمدلولات صافية تتركها الأداة - أو الوساطة - عدراء غير ممسوسة » (المصدر المذكور ، ص ٣١) .

ومن جهة ثانية ، فمع أن سوسير قد وضع اللغة الصوتية بين قوسين من الاحتمال والشك ، إذ يعتبر « جوهر اللغة غريباً على الطابع الصوتى للعلامة اللغوية » ، فإنه ، وهنا أيضاً ، لبواحت أساسية وميتافيزيقية أساساً ، يعود - وهنا التناقض - ليعقد الامتياز للكلام ولكل ما يربط العلامة بالصوت . كما

مُسعدة له . تمهيش يرثه من أفلاطون ، ويستند فيه إلى « طبقة » من التفكير الروسوى (نسبة إلى روسو ، الذى سنرى أن المسألة تنسب لديه تعقيداً أكثر) ، ليمهد ، كما سنرى أيضاً ، إلى « التهميش » الفلسفى للكتابة لدى عالم أعراق فتح مع ذلك الثقافة المعاصرة على فكرة ثقافات أخرى تدعى اعتباراً بـ « البدائية » ، ذلكم هو كلود ليفي - ستروس .

يتوقف دريدا عند التصور السوسيرى للكتابة في مواضيع عديدة ، منها « في الجراماتولوجيا » و « مواقف » (مجموعة حوارات) ، و « هوامش - في الفلسفة » . من جممل هذه الرقعات يتضح التهميش الذى يمارسه سوسير على الكتابة ، تمهيش لا يرفع الأهمية عن إسهاماته الرائدة في مجال اللسانيات الحديثة ، بل يطبعها بالنقص ويدعو إلى إكمالها بل وتصحيحها . تصحيح اضطلع به خصوصاً الدلائلى هيلمسليف الذى يرجع له دريدا ويظهر بدوره . يوجز دريدا ، في الكتاب الذى يجمع بعض محاوراته تحت عنوان « مواقف » (Positions, Ed. de Minuit, Paris, 1972) ، باتىء ذى بدء ، بالإضافة الحاسمة التي جادت بها السيميولوجيا السوسيرية في نقطتين . الأولى ، اضطلاعها بدور نقلى حاسم ، إذ أبانت عن أن المدلول ليس يقبل الانفصال عن الدال : إنها وجهان لعملة أو وحدة واحدة هي العلامة ، وهذه الوحدة قد رفض سوسير تقسيمها على النحو الميتافيزيقى الذى يقربها من وحدة الكائن البشرى المكونة من جسم وروح ، مثلاً ، والثانية أنه ، برفضه اختزال « جوهر » الدال اللغوى إلى عنصره الصوتى ، أى بتجريد المحتوى الدلالى وعاة التعبير من كل « جوهرانية » ، فهو إنما ارتد على الموروث الميتافيزيقى الذى استعار هو منه مفهوم « العلامة » وتسميتها .

ومع هذا ، فإن سوسير لم يتمكن ، في نظر دريدا ، من ألا يؤكد هو الآخر هذا التراث الميتافيزيقى ويدعم عمله . بمجرد أنه لجأ إلى مفهوم « العلامة » فهو لا يقدر أن يغفل من عدد من النتائج والاستباعات المتضمنة في هذا المفهوم والموجهة له . معروف ما يذكره سوسير في « دروس اللسانيات العامة » من أنه لجأ إلى مفردة « العلامة » Signe وشقيها : « الدال » Signifiant و « المدلول » Signifié ، لأن « اللغة الجارية »

الذي الذي ماقى ستروس نفسه يقوم به يكمل النزاهة ، مشيراً في أعمالها نفسها إلى شروب من التسرع أو القرضيات « غير للدروس » أو الجزئية .

تمثل إحدى أهم وثقات دريدا عند العلوم الإنسانية ، في جيتها البيوى خصوصاً الذي يشكل ستروس رائده والمذل إليه ، في مقالته : « العلامة ، البنية واللعب » Le Signe, la Structure et le jeu (« الكتابة والاختلاف » ، منشورات لوسوى ، ١٩٧٢) . ما يعيه دريدا على المقاربات للمجرة في هذا للضمير هو إحالتها كل شيء ، كل كتابة وكل معنى ، إلى مركز أو نقطة مركزية منها تنطلق جميع الشبكات وإليها ترجع . الحال ، إن المعنى ، في الأدب بخاصة ، إنما يدين بوجوده ، وتجليه ، لنوع من اللعب ، والزوغان ، والانتشار أو الانتثار المستمر ، والته ، والإحالات للتبادلة غير المتوقفة بالضرورة ، ولا هي بالمحكومة بقوانين معيارية قابلة للضبط في شبكة توهم بأنها هي الكل . بقمعه اللب ، فلما تلغى هذه العلوم إمكان المعنى نفسه ، الذي هو ، في « جوهره » ، مزيج من المركز واللا-مركز . مزيج لا يتبع فيه ، كما نرى في « القوة والدلالة » ، إلا التاريخ الداخل لقوته ، ملتبساً بمركزه ، ومتعباً ، ككتابة دريدا نفسها ، ملدته سارة كوفمان نأراً لتلهم نفسها باستمرار وتقتل مواضعها وموضوعاتها دون انتهاء .

يبد أن وقفة دريدا الأطول ، والأكثر اكتنازاً بالنتائج ، مع فكر ستروس ، هي هذه التي يكرسها له في « في الجراماتولوجيا » (De la Grammatologie) (Ed. de Minuit, Paris, 1967) في الفصول الأولى من كتابه الشهير : « للداريات الباقية » ، المكتوب بوصفه سيرة ذاتية وقصة رحلات ، يصرح ستروس بأنه ، إذا كان اختار الاتجاه إلى العلوم الإنسانية ، وبالذات إلى الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا ، فكرهاً منه للفلسفة وما يسيطر عليها من ممارسات تخمينية وتراء لا يفرق بين الفلسفة بوصفها ممارسة صارمة ومسؤولة ، وبين التعليم الفلسفي الذي تلقاه في الجامعة ، والذي يقول إنه جعله ، مثلاً جعل كلاً من زملائه ، قادراً على أن ينشئ مقارنة بالغة التعقيد لأي موضوع كان ، في غضون بضعة ساعات . وإذا يتقدم في كتابه المذكور ، نجله

يعود ليحدث عن « الرابطة الطبيعية » بين الفكر والكلام ، المعنى والصوت ، بل عن « معنى - صوت » (يذكره دريدا ، « مواقف » ، ص ٣٢) . لقد تكلم في البدء عن اعتباطية العلامة اللغوية (فلا أحد يقدر أن يقول مثلاً لم دعت العرب الشجرة « شجرة » ، أو « الحجر » « حجر ») ، ولا يشذ عن هذا إلا الكلمات للصوت الحاملة في صوتها دلالة فعلها : مفردة « غرغرة » مثلاً . وهلمو ، أي سوسير ، يتحدث عن مراتبة وأفضلية : « إن العلامات الصوتية هي التي تحقق المقربة السيميولوجية أفضل من مواها » . هذا مع أن سوسير كان أكد في « دروس في اللسانيات العامة » أن « خاصة الإنسان لا تتمثل في اللغة المتكلمة ، وإنما في ملكة تكوين لغة ، أي نسق من العلامات المتميزة » ، أي ، بالتالي ، في إمكان تشكيل « شفرات » دالة والقدرة على « الفصل » ، هذه الأولية التي ترتبط بها كل كلمة بسواها وتحيل إليه على نحو يجعل من اللغة علماً يتخطى حدود « الكلمة » . وهذا الجانب من التفكير السوسيري هو الذي يجلده دريدا ، لا ليكتفى بتفنيده سوسير كما تفهم قراءة ساذجة للريدا ، وإنما ليكشف للتراث الميتافيزيقي عن سريان عملية الكتابة في الكلام نفسه . إذ ما تكون الإحالات المشتركة والمفصلة التي لا تخلق بين الكلمات تركيب متواترة فحسب وإنما كذلك فضاءات (فضيات) دالة ، نقول ما تكون إن لم تكن أساس الكتابة بالذات ؟

كلود ليفي - ستروس :

« الواقعة الخارقة للعامة » أو حرب الأسماء :

توقف دريدا أكثر من مرة عند عمل عالم الأنثروبولوجيا الشهير كلود ليفي - ستروس Claude Lévi-Strauss . وهنا أيضاً ، لإيتشل تدخل دريدا في إلغاء أهمية هذا العمل الرائد من نواح عديدة ، ولتشعب ، وإنما في استطلاقه والعمل على تفكيكه مثلاً فمع بقاء المتن الميتافيزيقي الذي يدرج هو فيه ، نعم ، قلداً لا بأس به مما يتقدم اليوم تحت تسمية « العلوم الإنسانية » . إنه يكشف فيه عن طبقة « رومسية » ، أو عن نوع من الاحتمال تحسن الإشارة إليه وتجاوزوه أو تصحيحه . (وإن للمرء أن يجحد ، إن لم تقل تأكيداً لقراءة دريدا هذه لعمل ستروس ، فعل الأقل حصصاً للمستكرين عليه أنه ينتقد علماً بمثل هذه « الفسخامة » ، يجحد في النقد

وصفه ، وما كان في مقدور أبسط روائي إلا أن يلتفت إليها . من « المدائية » إلى « الحرف » ، قدم غور أحد على سند إلا في شريكه « وحده » ، فالكلمة المملوءة ، ... إلخ ثم إن رضاهم بالحيلة الإلغى (وهنا آفة الأثرولوجيا وأساس تعاليها العرقى « غير الملوك » من قبلها غالباً) ، تقول لا يلقى تقييمه إلا باعتبار « حيواتها » و « سادجها » ١ بعد هذا الوصف يلى ستروس لاستحضار ما يدعوه به « الواقعة الحادثة للعلة » .

نعرف من ستروس أن من المظن أن يعرف الغرب اسماء أفراد الناميكورا . عليه أن ينلهم بأسماء مستعارة يتفق عليها ، من البرتغالية غالباً ، « جوليا » مثلاً ، أو « أسوكار » (« سكر ») . الخال ، كان ستروس ذات يوم شاهداً على شجار ينشب بين صغرتين ، وإذا بإحدهما تقترب منه ، وتمس في أخته ، معاقبة للثانية ، شيئاً عرف بعد لى أنه اسم شهرة وفيتها - الخمس . وجاءت الأخيرة بدورها تلمس في أخته اسم شهرة خصمها على سبيل المعاقبة . يقول ستروس إنه ، منذ تلك اللحظة ، صار في مقدوره ، أن يعرف اسماء الكبار ، عن طريق اشتارة الصغار أو استمالتهم ، طريقة يصفها به « غير النبيلة » حتى اليوم الذى اكتشف فيه الكبار خطورة الأمر ، فالتوا تويخاً على الصغار ، وبذلك « نصب معين معلوماً » .

من هذا « الفاصل » ينطلق ستروس ، في نوع من الشعور بالعار والتسلق معمم ، إلى وصف الباحث الغربى بين « البدائين » باعتباره المتطفل الذى لا يمتحسب على اختراق المحظورات ، بل يمارس إغواء الصغار وإيادهم عن « برامتهم الأصلية » وإرتكاب إعطاء لا يعاقب عليها الباحث الغربى بل الصغار أنفسهم . قد تبدل هذه الحادثة هيئة ، ولكنها تدرج في الواقع في منظور انتفاصى للذات يصنع منه ستروس بكلمات صريحة شرط عمل الباحث الإثنولوجى الغربى وحضوره بين المجتمعات الأخرى . وهذا هو ما يمثل في نظر دريدا مصدر الإشكال ومنهجه . فأن يتقدم كاتب حضارته شيء مفهوم ومستحب ، مادام الوازع الثقافى يقيم في أصل الكتابة . لكن أن يتقدم ، ويقدم ممارسى « مهته » ، باعتبارهم خاطئين بالأصل ، متطفلين ، مقدسين ، وأن يواصل عمله مع ذلك ، فهذا شيء آخر ، يستحق على الأقل أكثر من علامة تعجب .

ضيقاً على هندو البرازيل الحمر ، « الناميكورا » . فما الذى يحصل له عندهم ؟ كيف يستعيد الباحث - الرحالة الشاب الذى كانه ، إقامته هذه عندهم ، بعد ما يتف على عقليين من السنرات ؟ وما نتائج استعادته هذه على تصورهِ للكتابة ، والتاريخ ، ولعلاقته نفسها به ... فلسفة ؟

في مطلع ما يكتبه عن زيارته هذه ، يأسف ستروس للوصف السلبى الذى كان يباحث أمريكى - شمالى قد قلعه عن مجتمع الناميكورا ، يكيل عليه فيه صفات الحقد والكراهة والصف . كتب ستروس : « إبنى ، أنا الذى عرضهم في فترة كانت الأمراض التى أدخلها الإنسان الأبيض قد توصلت فيها إلى تشيبتهم (...) لكن دون أن يفلح أحد بعد في إخضاعهم ، لأريد أن أنسى هذا الوصف المؤسف ، وألا أحتفظ في ذاكرى إلا بهذه اللوحة المخوفة من ذفارى التى كنت أسطر فيها بعض الانطباعات المتأثرة على ضوء مصباح جيبى صغير : [لقد كتبت] : « في المفازة المظلمة ، تتوهج نيران المخيم . حول الموقد ، الذى هو الوسيلة الوحيدة لالتقاء البرد ، وراء حاجز هض من السعف وأغصان الشجر المخروزة على عجل في التربة ، في الجهة التى يمشى أن تهب الرياح منها ، أو أن يسقط المطر ، وقرب الخروج الملالى بأشبه بسيطة هي ثروة دنيوية كاملة » تشرى الأزواج تالسمين على الأرض المتلة والمسكونة بجماعات أخرى أيضاً . بالمداينة نفسها . وبالحرف نفسه ، تراهم متعاقبين بقوة ، ينظر أحد الزوجين إلى الآخر باعتباره سنده الوحيد ورفاهيته الوحيدة ، عضله الأرحم ضد مصاعب الحياة اليومية ، وضد هذه الكآبة الملهومة التى تفزو نفس الناميكورارى بين أونة وأخرى (...) يتصانق الزوجان كأنهما في حنين إلى وحدة مفقودة ، ولا تتقطع المداينات لدى مرور غريب قريبها . وإنك لتحس لدى الجميع طيبة كبيرة وغياًباً للهم عميقاً ، وضرباً من الرضى الحيوانى الساذج والفائق ، ثم إن هذه المشاعر جميعاً تنظم في ما يقرب من أن يكون التعبير الأكثر تأثيراً وحقيقة عن الحنان الإنسانى » (يذكره دريدا ، للمرجع المذكور ، ١٧٠ - ١٧١) .

يريد ستروس لوصفه هذا أن يكون شهادة على بساطة وسلامة نية ورضى بالوجود . إلا أن عناصر مناقضة تتخلل

التاريخ، حلم بشغالية ولا - انقسام هما أساس فكرة الانتماء، حلم بالغائه كل تناقض [بين الحضارات] وكل اختلاف (في الجغرافيا وتكنولوجيا) ، ص ١٦٨) . هكذا سنلاحظ في الوقفة أمام ما يدعوه ستروس بـ « الواقعة المخارقة للعادة » ، كيف يتحول البحث في الاختلاف إلى حركة لـ « إلغائه » ، عبر بحث رومنس عن الوحدة والبراعة الأصلية ، وكيف تتحول النزعة المحاربة للتمركز حول العرق ، ومن غير علم صاحبها إلى نزعة تمركزية عرقية .

يتعلق الأمر بالزيارة نفسها التي يقوم بها ستروس للناميبكوارا . يتبادلون والقبيلة الهندية الحمراء ، هو وغريون آخرون ، سلماً وحنينة مقابل منتجات « عملية » ويكتب :

« كان استقباليهم البارد جداً لنا ، والانفعال الواضح على رؤسهم يوحيان بأننا قمنا بإكراههم [على التبادل] نوعاً ما . لم تكن مطمئنين ، ولا المندوب كان الطمس ينشئ بمقدم ليلة باردة ، ولأنه لم تكن هناك شجرة قريبة ، فقد اضطرونا للنوم على الأرض على شاكلة الناميبكوارا . لم ينف أحد : إذ أمضينا الليلة نراقب بعضنا البعض بلحالة . لم يكن من الحكمة في شيء إطالة للغامرة أكثر . فالحجت على الرئيس مطالباً بالشروع بالتبادل بلا إبطاء . وهنا حدثت واقعة خارقة للعادة تجبرني على الرجوع إلى النوراء قليلاً . [فالقاري] يضمن أن الناميبكوارا لا يعرفون الكتابة : لكنهم ما كانوا يعرفوا الرسم أيضاً ، خلا بعض التنتيطات أو الخطوط المتفرجة على الألوان (التي يصنعونها من قشور بعض الفواكه) . وكما فعلت مع الكادافير من قبل وزعت عليهم أوراقاً وأقلاماً لم يعرفوا ما يفعلون بها في البداية . ثم رأيتهم ذات يوم منهمكين بتسطير خطوط أفقية متموجة على الأوراق . فما الذي كانوا يريدون صنعه ؟ كان هل أن أقر بالأمر البدهي : كانوا يكتبون ، أو بالأحرى يريدون استخدام الأقلام كما استخدمتها أنا ، وهو الاستخدام الوحيد الذي كان في مقدورهم ملاحظته ، لأن لم أحاول بعد تسليتهم برسومي . كان مجهودهم يتوقف هنا في الغالب . بيد أن رئيس القبيلة كان يرى إلى بعيد . وحده ، لاريب ،

وإن هذا « التواضع » الخاص بالإنسان الذي يعرفه كونه « غير مقبول » ، وهذا التيبكوت والإحساس المارم بالذنب ، هو ما تأسست عليه التكنولوجيا أو علم الأعراق في نظر دريدا . وهذا الإحساس بالذنب ، عندما يتجلى بحثاً من داخله ، لا يعلم كما سنرى أن يلقي بآثاره « اللاتنية » على الاستنتاجات الأخيرة لمصاحب البحث . وما هو موضوع موضع النقد هنا ليس براعة ستروس في فهم البنيات الأولية لفكر المنود الحمر أو بقية الشعوب التي تلجى خطأ بـ « البدائية » ، والتي لربما هو بصورة ساطعة أنها تمنع بفكر لا يقل تعقيداً عن الفكر العقلاي الغربي ، وإن كان يتبع أواليات أخرى ويظهر عبر سبل تعبير أخرى . ما هو موضوع موضع النقد هو بعض الأحكام التي ترافق هذا البحث ، بحث ستروس ، أو « نتوجه » ، والتي لا يمكن قبولها فلسفياً ، وإنسانياً . والإقرار بـ « المفوضية » آت من ستروس نفسه . لقد صرح في محاضرة له في ذكرى جان- جاك روسو ألقاها في جنيف : « الحق ، لست أنا نفسي ، بل أنا الأضعف والأكثر تواضعاً بين « الآخرين » : هذا هو كشف [كتاب روسو] : (الاعترافات) . وهل يكتب الإثنولوجي (عالم الأعراق) شيئاً آخر سوى اعترافات ؟ وهو يقوم بهذا باسمه ، أولاً ، مادام هذا هو محرك رسالته وعمله ، ومن ثم باسم مجتمعه الذي يمثل هو ومبعوثه والذي عبره يتنشر مجتمعه مجتمعات أخرى ، وحضارات أخرى ، وبالتحديد الأضعف من بينها والأكثر تواضعاً ، لكن ليتحقق في أية درجة هو « غير مقبول » . . (يذكره دريدا ، ص ١٦٨) .

ما الذي يتمناه ياترى الباحث - العالم - المستكشف لهذا المجتمع الغريب الذي ، بدلاً أن يخبر هو باسمه على مجتمعه الخاص (كما فعل أرتو مثلاً) ، يروح ، جهوس تكاد نعتيه بالسلب ، يبحث عن الجوانب والنقاط التي تؤكد « لا- مقبوليته » هو نفسه . يرى دريدا أنه ، مثلاً يحدث غالباً في مثل هذه المحاولات ، الاستكافية أكثر عما هي تمردية ، يتحول البحث الأركيولوجي (الآثار) في الحضارات ، إلى تيولوجيا (لاهوت) ، وإلى « إسكانالوجيا » : أخرى أو قديمة هي في الألوان ذاته أصولية بدنية تستند إلى حلم يجد فيه التاريخ نهايته الغدوم ومعاودته الظاهرة ، « حلم بحضور ملء ومباشر يصنع

عملها ولا فصولها ، فهذا يعني أن غرض الكتابة سياسى
لاتنظرى ، « سوسيو لوجى » أكثر مما هو ثقافى » ؛ إنها تشكل
ممارسة لسلطة ، أكثر منها وسيلة لتبليك المعرفة .

بصدد النقطة الأولى ، كان ستروس قد صرح من قبل
باعقاده بالانتماء المصاحب للغة : « مهما تكن اللحظة
والظروف التى ظهرت فيها اللغة (. . .) فهو لا يمكن إلا أن
تكون ولدت فجأة . لا يمكن أن تكون الأشياء بدأت بالإدلال
تدريجياً . لا بد أن انتقالاً قد حصل من طور لم يكن شئاً ليتمتع
فيه بمعنى ، إلى آخر صار يتمتع فيه بالمعنى كل شئ » ، وذلك
على إثر تحول لا يعود الاهتمام به إلى العلوم الاجتماعية وإنما إلى
علمى الحياة والنفس (البيولوجيا والبيسيكولوجيا) ، (« تقديم
عمل مارسيل موس » ، يذكره دريدا ، ص ١٧٩) .

وبصدد النقطة الثانية ، ففى النص نفسه (« المذكرات
البائسة ») ، يستطرد ستروس فى القول بأندهاشه الواضح
ذاته :

« لقد استمر رمزها [الكتابة] مع أن واقمها بقى
مجهولاً . وذلك لغاية سوسيو لوجية أكثر منها ثقافية .
فلم يكن الأمر يتعلق بالمعرفة ، أو التذكر ، أو الفهم ،
بل لتحقيق مهابة والتماح ، وفرض سلطة شخص -
أو وظيفة - على حساب الغير . إن هندياً أحر لا يزال فى
العصر الحجرى قد جلس أن وسيلة الفهم الكبرى
(الكتابة) ، حتى إذا لم يفهمها ، يمكن على الأقل أن
يستعملها فى غايات أخرى » .

ثم يضى ستروس ، أبعد ، مضيقاً :

« كانت الرؤوس المقوية [بين التامبيكوارا] هى ،
مع كل شئ الأكثر حكمة » . وهو يقصد بالرؤوس
القوية الأفراد الذين لذكروا نية الرئيس وقاطعوه : « كان
أولئك الذين قاطعوا رئيسهم بعدما حاول أن يلعب ورقة
الخيصة (كان أغلب أصحابه قد هجروا بعد زيارته)
قد أدركوا بصورة غامضة ، أن الكتابة والخداع كانا
يدخلان قريبهما فى عين اللحظة (الأطروحة ، ص
٨٩ ، يذكرها دريدا ، ص ١٩٥) .

أدرك وظيفة الكتابة . فالتقى حزمة من الأوراق
أخرى ، وطفقتا نوى الصلة لتعمل سوياً . كان
لا يقدم إلى المعلومات التى أطالب إليه شوقياً ، بل يخط
على ورقته خطوطاً متعرجة ويقلمها لى ، كما لو كان على
أن أقرأ إجابته . كان هو نفسه نصف خلوع بتمثيلته ؛
كلما أكمل بيده خطأ ، راح يتحصصه بقلن ، فكانه ينتظر
أن تثبت منه الدلالة انبثاقاً . ثم يرتسم على عياله زوال
الوهم نفسه . لكنه ما كان ليستسلم ؛ وكان متقفاً عليه
بيتنا ضمناً أن لـ « خريشته » معنى على أن أتصنع فك
وموزه ؛ ثم يأتى تعقيد الكلامى على الفور ، فيعقبن من
مطالبته بالتوضيحات الضرورية (« يذكره دريدا ، ص
١٧٨ ، وكذلك ١٨٣ ») .

كان ستروس ، فى رسائله الجامعية التى تشكل الصياغة
الأولى لأغلب فصول الكتاب الذى نحن بصده ، قد وصف
رئيس القبيلة هذا بكونه « حاد الذكاء ، شغيد الوعى
بمسؤولياته ، نشطاً ، مبادراً ، وكبير البراعة » ، « فى سنته
الخامسة والثلاثين ، متزوج من ثلاث نساء » ، « وكان موقفه
من الكتابة كاشفاً إلى أبعد الحدود . فلقد أدرك مباشرة دورها
بوصفها علامة ، وعرف ما تتيح من تفوق اجتماعى » .
(يذكره دريدا ، ص ١٨٣) .

بعد هذه « الواقعة المخارقة للمادة » ، يشمر الباحث
الإثنولوجى بكونه « يائساً » ، « مبلبلاً » ، كأنه فى « محيط
معد » ، تراوده أفكار سود . ثم ينف التوتير بعد لحظات ، إذ
نحن لحظة التفكير بالواقعة المخارقة للمادة ، ودلائلها : « كنت
لا أزال مهسداً بذكرى الحادث الطريف ، لا أقوى على النوم ،
وكنت أغالب الأرق بتذكر مشهد التبادل ذلك » . ثم سرعان
ما تتبلى للحادث دلالاتان (« يذكرها دريدا ، ص ١٨٤ -
١٨٥ ، ويلخص الدلتان كالآتى) :

- ١ - أن الكتابة تحقّق ظهورها فوراً : « ظهرت الكتابة ، إذن ،
لدى التامبيكوارا ، لكن ليس فى خاتمة تعلم طويل
ومجهد ، مثلاً يمكن أن تنصور . . . » ؛
- ٢ - « بما أن الهندو الحمر قد فهموا دون أن يفهموا » ، وبما أن
رئيسهم قد قام باستخدا لم نلجج للكتابة من دون أن يدرك

لشيته ذاكرة القرد ، تقول نطل سجينة تاريخ وجراح
يتقصه الأصل دوماً ، كما يتقصه الوعى الدائم مشروع
معيون (يذكره دريدا ، ص ١٨٧) .

هذا يعنى أن ستروس يقبل بالتقسيم - الذى يؤسس
التاريخ - بين شعوب ذات كتابة وأخرى بدونها ، لكنه يسقط
عن الكتابة كونها عاملاً للتاريخية والقيمة الثقافية . بل إنه
لهاجها إذ يقول إنها تبدلوه وهى تشكل حاملًا لسلطة . فهل
يريد ، إذ « يتعنى » للناميبيكوارا أن يجهلوا الكتابة حتى
لا يشهدوا ظاهرة السلطة ، هل يريد للمجتمعات « البدائية »
أن تحتفظ ببرامتها وبما فعله « سذاجتها الحيوانية » بشن البقاء
خارج التاريخ ، خارج الثقافة ، ومن دون وعى أى مشروع
أو التوفر على مشروع ، هذه الأشياء التى ينيطها كلها بمعرفة
الكتابة ؟ سيعنى هذا أن يسقط في التمرکز العرقى حيثما يتقلده
ويسهب هو في انتقاده . وكذلك ، وانطلاقاً من سخرية دريدا
الفلسفية ، أفلا تكون الفلسفة ، التى يسخر ستروس منها في
بداية عمله هذا ويترجم بإمكان الخروج منها والابتعاد عنها عبر
اختيار العلوم الإنسانية (راجع ، في « المداريات البائسة » ،
الفصل الممنون : « كيف تصبح عالم أصراق ») ، تقول
ألا تكون الفلسفة قد ثارت في النهاية منه ، إذ هائنن نراها
وهى تخترق عمله بمفهوماتها الأكثر حقناً ورومنسية ، مفهومات
« الأصل » و « البراءة » و « الوحدة المضاعفة » و « البراءة
الأصلية » .. إلخ ؟ .

جان - جاك روسو : الكتابة « هذه الزيادة
الخطيرة » :

إذا كانت إدانة ستروس للكتابة يمثل هذه الحلية ، فالأمر
ليس كذلك لدى روسو Rousseau الذى يطلق منه ستروس
مع ذلك وإلى يرجع ، متقاسماً مع موسير ، وكما لاحظنا ، هذه
الانطلاقة من أرضية روسوية . إن الارتباك من الكتابة دائماً
ما يجد لدى روسو ارتباطاً عائلاً ، ومتناظراً معه ، من الكلام
الذى يزعم كونه حاضراً وملتبساً . ففى المحلوة أو التخاطب
الشفاهى ، أى ما استدعوه بالمشافهة ، يكونه المحضود (في
الذات ويؤازر الآخر) موعوداً به وغيباً في الألوان ذاته .
وما يدافع عنه روسو ليس في النهاية الكلام كما هو عُلرس في
الحلية ، وإنما مثلاً ينبغي أن يكون عليه .

يطرح دريدا أمام هاتين التفتتين الأسئلة - الاعتراضات
التالية : بلئى حق يبرر ستروس من صفة الكتابة هذه
« التفتيطات والحروف للموجة التى كان التامبيكوارا يرسمونها
على الألواح » ، والذى يقول ستروس نفسه إنهم يسمونها :
« إيكاريوكيد جوتو » ، أى : « رسم خطوط » ، كما لو كانت
الكتابة في واقعها الحق شيئاً آخر ؟ ثم ما الذى يميز لستروس أن
ينطلق من وصف حادثة معزولة وعابرة ، « الواقعة الخارقة
للعادة » ، ليطلق حكماً شاملاً على نشأة الكتابة ووظيفتها ،
ويقول « إن السلطة تدخل معها في عين اللحظة » ، هذا مع أن
الأمر يتعلق هنا ، خصوصاً ، لابلواقعة ابتكار أصل للكتابة ،
وإنما يحاكيه خط قائم من قبل ، خط ستروس نفسه الذى كان
الهنود اله ريراقيوته وهو يكتب لهمهم ؟ .

لا يشاهد ستروس أن كان العنف مرافقاً للكتابة أو نابعاً من
سوء استخدام رئيس التامبيكوارا الشاب لها ! وحتى إذا كان
دريدا (ص ١٩٤) بأن الكتابة يمكن أن تضطلع بالفعل
بضرب من العنف ، لكن ما الذى يبرر أن نخصصها به ونجرد
من العنف الكلام المباشر مثلاً ؟ ولئن كان العنف ، نوعاً من
العنف ، ملازماً للغة ، وللاستخدام فرد أو مجموعة لها ، أفلا
يتعدى هذا العنف الكتابة بصريح التعبير ، ليشمل هذه
« الكتابة الأصلية » القائمة ، كما أسلفنا في وصفها ، قبل
الكتابة وقبل الكلام ، في خاصة المفصلة (مفصلة أصوات
أو خطوط) العائلة للإنسان ؟ ثم إن دريدا يكشف لدى
ستروس عن تناقض آخر . ففى الوقت نفسه الذى يلين فيه
ستروس الكتابة بوصفها وسيلة لإدخال السلطة والعنف ، تراه
يواصل تقسيم الشعوب للتخضيرة وسواها بالاستناد إلى معيار
معرفة الكتابة أو علمه ، فتكون بحسب هذه المعرفة أو علمها
« شعوباً ذات تاريخ » أو « بلا تاريخ » ، لقد كتب :

« إننا ، بعدما قمنا بإزالة جميع المعايير المقترحة
للتمييز بين البربرية والحضارة ، نرغب على الأقل
بالتمسك بالتمييز التالى : الشعوب التى تعرف الكتابة
وتلك التى لا تعرفها ، إذ تكون الأولى قادرة على مراكمة
المكتسبات القديمة وعمل التقدم أسرع فأسرع صوب
هدف تحطه لنفسها ، على حين تظل الأخرى ، المأجزة
عن الاحتفاظ بالمأضى أبعد من هذا الملش الذى تكفى

إحدى . ومن أتبعه الفريد إلى تواترها الفعالي يستطع هنيئة كاملة تحترق وتشرط النص الروسوي كله . « الزيادة » التي يقول لنا إنها تتحرك في خطاب روسو « بنية متواترة ، بل أكثر من هذا ، حركة ممتدة . » وفي أن معاً : أي في حركة متمسكة ولكن متمسكة . وسيكون علينا أن نحلول عدم إفلات وحلتها العجيبة (« في الجراماتولوجيا » ، ص ٢٠٤) . هذه الحركة هي ، تالياً أوفى أن ، حركة شعور بلحية وحلاسة مستأنفة . فكان لسان حال روسو يقول : « إننا لا نقدر أن نمنع أنفسنا من تطويع الغياب ، ومع هذا فعلينا دائماً أن نعدل ، » مفرين عبر هذا المدلول بعجزنا عن تطويعه . الكتابة ، إذن ، باعتبارها ملاذاً من الكلام اللال الذي هو ، بالتحديد ، كلام غائب . هذه الحركة ، للتحسرة والمصممة في الألوان ذاته ويلقندر نفسه ، وصفها جان ستاروبينسكي ، في دراسة يرجع إليها دريدا وهي تظل تشكل إحدى أرفع القراءات لكتابة روسو وتجريته (جان ستاروبينسكي ، « جان جاك روسو ، الشفافية والمات » (Jean Starobinski, La transparence et L'obstacle ، وصفها كما يأتي :

« كيف سيتجاوز [روسو] سوء التفاهم هذا الذي يمنعه من التعبير عن نفسه بمقتضى قيمته الحقة ؟ كيف يفلت من غمط الكلام الانرجالي ؟ لأي غمط آخر من التواصل يرجع ؟ بأية وسيلة أخرى يظهر نفسه ؟ إن جان - جاك يختار أن يكون غائباً وأن يكتب . حل نحو مفارق ، سيحتجب حتى يرى نفسه بأفضل ، وسيهدد بنفسه للكلام المكتوب : « كنت صاحب المجتمع مثل أي أحد سوى لولم أكن واقعاً لا فحسب من أنني لن أبن عن نفسي حل نحو خاسر ، بل كما لو كنت شخصاً آخر غيري تماماً . إن القرار الذي اتخذه ، في الكتابة والاحتجاب ، هو بالضبط ما كان يتسنى . إنني لو حضرت ، فلن يعرف قيمتي أحد قط . » (« الاعترافت ») اعتراف فريد ويستحق أن نشدد عليه : فجان - جاك « يقطع » مع الآخرين ، ولكنه يتقدم إليهم (يحضر) في الكلام المكتوب . [هناك] سيلور عبراته ويضعها على موله ، عمياً في عزلة » (ستاروبينسكي ، يذكره دريدا ، المصدر المذكور ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥) .

للكشف عن هذا الموقف الروسوي ، في تعقيد وفي تكافل حركاته ، وتكاملها أيضاً ، ينبغي الرجوع إلى ما ينبغي على ثلاثمائة صفحة يكرسها دريدا لقرامة روسو ، في كتابه « في الجراماتولوجيا » (أي ثلثي الكتاب تقريباً) . بتلخيصنا هذه الصفحات الثلاثمائة في ما يأتي ، نقسب أكثر من تصور الميتافيزيقا للكتابة ، ومن صندوق روسو عن هذا التصور وخلخلته له ، ونقدم في الألوان ذاته صورة حية عن التفكيرية كما يمارسها دريدا في واحدة من أشهر قراءاته وأثرها . وللقام بهذا ، لن يكون من بد من تلخيص دريدا بلمته . لغة هي من التكتيف الفعالي بحيث إن أي تبسيط لها إنما ينهار بالسقوط في كاريكاتورية الاختزال ولا - نجامته . مثلاً تقدم دراسة دريدا في بعض المواضيع كبسلة من القيسات من عمل روسويجهها هو تحت ضوء قراءته ، مستقدم الفقرات التالية كبسلة من القيسات الروسوية والدريدية والتلخيصات والاستشهادات التكتيفية أو الحرفية موجهة بحاجتنا لفهم حركات هذه القرامة . كتابة يمنية ، ويلا توقيع ، هي ، بلا شك ، كتابة التلخيص الفلسفي . ولئن كان البعض يلحظ في هذا التلخيص إلى حد وضع « مؤلفات » يعدونها « مؤلفاتهم » الشخصية ، فنحن لا نعد مثل هذه للممارسة إلا حاشية واسعة توابك ترجمتنا ولها تمهد . أما الخطاب الشخصي ، مقالة أو شعراً ، فمكاته آخر ، وشروط كتابته ختلفة .

إذا كان روسو ، في الألوان ذاته الذي يلين فيه قصور الكتابة ، يجهر بالإدانة للكلام المباشر أو القسوي نفسه ، فلائه ، كما يذكرنا به دريدا ، قد عاش بالفعل تجربة تخلص الأشياء وانزلاقها داخل الكلام بالذات وفي « سراب مباشرته » ، وهذا هو ما يدفعه ، في المحاولات التي يقدم بها لإعادة ترميم الحضور ، والتي تلتزم كل كتاباته ، نقول يدفعه إلى تقييم الكتابة وإدانتها في أن معاً . موقف إيمان يسلي طوراً فطوراً أوفى الألوان ذاته معاً ، من كلا الكتابة والكلام . « بدلية » لا تقود إلى جدلية ثنائية ساكنة في تناوبها (ونحن نعرف مع دريدا كم ينحس التناوب في سكونية جلطة عبر « حاقة » صيغة « إما . . . وإما . . . ») ، بل هي تتخذ في حلقة معقدة يقبض عليها دريدا في مفردة « الزيادة » (Le Supplement التي يراها ترد لدى روسو على نحو « غير

في التجربة : هناك الرجوع الدائم إلى الأدب بوصفه وسيلة لاستعادة الحضور المفقود . وفي النظرية : عاكسة مستأنفة للكتابة وللسيلة الحرف أو الكلام المكتوب ، التي يجب أن تقرأ فيها ، بحسب روسو ، انحدار الثقافة وتخلع للمجتمع البشري . نظرية بلخصها دريدا كما يأتي : عندما تحتجب الطبيعة وتختفي الكلام في ترميم كل من الحضور المألوف والقرب من الذات (فورية سكنى الذات) ، تصبح الكتابة ضرورية . تأتي لتتضاف إلى الكلام . إضافة هي زيادة بالمعنى المتعدد على نحو بالغ الفعالية والحجب ، معنى ينهى أن نشرع الآن بتشكيله على ضوء قراءة دريدا .

الزيادة الخطيرة :

هي زيادة ، بمعنى أنها زائدة على الشيء ، وبالتالي فليست طبيعية ولا هي بالجوهرية . وهي هنا ليست غريبة فصب ، على ما تتزايد عليه ، بل إنها خطيرة أيضا . فهي زيادة تقنية معينة ، ضرب من الحيلة الاصطناعية والمصطنعة بهدف إسباغ الحضور على الكلام الغائب أصلاً . هي ، بالتالي ، عفاً محاسن على مصير اللغة الطبيعية . كتب روسو :

« إنما ابتكرت اللغات لتتكلم ، والكتابة تختم بوصفها زيادة للكلام . يمثل الكلام الفكر بعلاقات متعاقدة عليها ، وعلى النحو ذاته تمثل الكتابة الكلام . وهكذا فليس فعل الكتابة سوى تمثيل متوسط (غير مباشر) للفكر » (يذكره دريدا ، ص ٢٠٧) .

« تكون الكتابة - يفسر دريدا - خطيرة ما إن يتقدم التمثيل باعتباره هو الحضور ، والعلامة كما لو كانت هي الشيء نفسه بالذات » . ولتوضيح خطورة الزيادة أكثر ، فلا بد من المرور بهذه القسبة الطويلة من دريدا : « إن مفهوم الزيادة ليحدد هنا مفهوم الصورة التمثيلية . يعطى [هذا المفهوم] على دلاتين تعامشهما غريب وضروري في آن . إن الزيادة تتزايد [تتضافر أو تفيض] ، هي فائض ، امتلاء يزداد إلى امتلاء آخر ، إنها تمام الحضور . تتم الحضور وتراكمه . هكذا يأتي الفن والتقنية والصورة والتمثيل والثقافة . . إلخ ، بوصفه زيادة للطبيعة ، وهم أزياء بكل وظيفة الإنعام

عبر الغياب والكتابة ، يحل روسو القيمة ، قيمته ، محل الحضور ، حضوره في شخصه . رسم أو خططة معروفة ، كما يعقب دريدا : « إن الحرب لم تكن ، في داخل ، بها أريد الارتفاع أصل من حياتي ، وفي الأوان نفسه أحفظ بها ، كي أتلذذ بالإفراج [إقرار الآخرين بـ] ، والكتابة هي ظاهرة هذه الحرب حقاً » (ص ٢٠٥) . إن ما يقوم به روسو ، ولربما كان يلخص بذلك شقاء الكاتب الحديث وفي الأوان ذاته إحساسه باستعادة الحياة عبر فقدانها نفسه بالذات ، تقول إن ما يقوم به روسو هو ، بلغة دريدا ، « أكبر تضحية ممكنة بهدف أكبر استعادة رمزية للحضور » : « فلو تم عبر الكتابة يدشن أيضاً الحياة » . ألم يكتب روسو في « الاعترافات » : « سأبدأ العيش عندما سأنتقل إلى نفسي على أنني إنسان ميت ؟ لكن دريدا يرى أننا ، إذ لم نكد بعد أن نبدأ القراءة ، علينا ألا نتعجل فنكتفي بفكر « الحيلة » (أو « المكر ») و « التظاهر » ، اللتين يتدفق إليهما التفكير بإزاء « استراتيجية » روسو هذه . ذلك أن هاتين الفترتين ، شأن مفردات أخرى كالحقيقة والتضحية والفتان والامتناع والإنفاق الكلي للذات والرمز . . إلخ ، ليستا بلفترتين البسيطتين قط ، ولا سمحان باختزالهما إلى مقابلة « حضور / غياب » بسيطة .

انطلاقاً من هذا الرسم الإشكالي ، ينبغي أن نحاول التفكير بتجربة روسو ونظريته في الكتابة معاً وعلى نحو متكامل . لقد ظل شارح روسو ومؤرخ عمله حائرين أمام الفاصل المزعوم بين تجربته كما انعكست في سيرته وكتاباتاته الذاتية والأدبية ، وبين ما يدعونه ، وما يدعوهم ، نظريته في الكتابة والسياسة والتربية ، وطالما بقي هذا الفاصل أو التناقض الظاهري قائماً فلا أمل في القبض على وحدة روسو العميقة بوصفه شخصاً وكتاباً . الحال ، لقد جاءت دراسة دريدا التي نحن بصددنا لتشر هذا الميدان كله ولتقضي ، في ما وراء التناقضات الظاهرية أو ما ينبغي دعوته مع دريدا باتعمدات القرار واتقاءات كل إمكان للحسم ، تقول تقضي على حركة شاملة يتضح بفضلها كل ما ينبغي . هذه التجربة / النظرية (في وحدة واحدة منسجمة ، وهذا لا يعني بالضرورة ، وكما أسلفنا ، مزدوجة) ، هذه الكتابة / التجربة تقسم الاسم الشخصي نفسه إلى جانب - جاك (الشخص) وروسو (الكاتب) ، عملة هذا إلى ذلك وذلك إلى هذا دون انقطاع .

التربة ستكون يكاملها موصوفة في الكتاب نفسه بوصفها نظاماً ينبغي أن يكون من الحساسة والدقة « بحيث يعيد ترسيم الطبيعة بقرب ما يمكن من الطبيعة » (يذكره ديريدا ، ص ٢٠٩) .
ويعلق ديريدا بأن على الثقافة (التربة وسواها) أن تكون ، إذن ، الثابت الدقيق عن الطبيعة الناقصة ، نقصاً لا يشكل سوى حادث ونتيجة ابتعاد عنها . يعترف هنا ، من جهة ، بنقص الطبيعة وأهمية الثقافة ، ولا يقر بهذا النقص وهذه الأهمية ، من جهة ثانية ، بوصفها أثريين « الرئين عرضيين . هنا يكمن كل خطأ الميتافيزيقا . ولا ينساب عن الطبيعة (الأمومة) في نظر روسو إلا بفضل عادة ترسخ بحيث تحول الثقافة إلى طبيعة . كتب روسو :

« إن نسلة أخريات ، بل حتى الحيوانات ، ليقدرن أن يمنحنه [الطفل] الحليب الذي يمنحه عليه [الأم] .
[إلا] الرعاية الأمومية ، فلا شيء لينوب عنها . إن من تعلم طفل سواها ، بذل طفلها ، هي أم سيئة : فإني لما أن تكون مربية جيدة ؟ تقدر أن تصبح ذلك ، لكن يبطله ، ينبغي أن تغير العادة الطبيعية ... » (المصلو نفسه ، يذكره ديريدا ، ص ٢٠٩) .

عادة هي ، بحسب روسو ، سر رقى الإنسان ومفتاح فساده في آن معاً . فلو كان البشر حائزين على القوة لدى ولادتهم ، لما عرفوا كيف يستلخدمونها ولظلوا عاجزين . ولكنهم يكتسبونها بالتدريج ، مع الكبر ، ويكتسبون معها القدرة على استخدامها . إلا أن هذه العادة في اكتساب القوة هي التي دفعت البشر في العصور الحديثة إلى التوغل حتى في باطن الأرض بحثاً عن معادنها وثرواتها الجوفية . وما هذا في نظر روسو إلا فعل سفاح وارثكأب للحضارة يتوغل فيه البشر في أحشاء الطبيعة ، هذه اللادة الحاملة والثاقبة . وعليه ، فالتطور مفهوم لديه بوصفه سلسلة من أفضال صدوانية ورفق انحطاطي . كل ما يتمخض عن رقى الإنسان ، من صناعة وعدوانية ، وما يشكل أصل المجتمع ، هو ثمرة هذا السفاح . حتى الزراعة ، بما أنها تفترض ببلدية صدوانية . وفي الألوان ذاته ، فهو حياء مستحق . ف « الإنسان يذفن [هنا] نفسه ، وحسباً يفعل ، لأنه لم يعد جليراً بالمش في واضحة النهار » (يذكره ديريدا ، ص ٢١٣) . وهذا ما ينجبر أيضاً ،

هذه . إن هذا النمط من الزيدانية يحدد ، بصورة معينة ، جميع المقابلات المفهومة التي يخط فيها روسو تصور الطبيعة من حيث إنها كان ينبغي أن تكفى بذاتها .

« لكن الزيادة - يواصل ديريدا - تنوب - Le Supplément Supplée . إنها لا تنزاد إلا لكي تغل عمل . . . تتدخل أو تتسلل بدلا من . . . عندما تتم [شيئاً] فكما تتم فراغاً [أو ترممه] . وعندما تمثل وتصنع صورة ، فيفصل النقص البشري لحضور . . .) إنها ، بوصفها بدلاً ، لا تتضاف ببساطة إلى إيجابية حضور [حضور موجب وثبت لذاته] ، ولا تتج أي بروز [أو تنوء إضافي] ، بل إن مكانها محدد في البنية عبر علامة فراغ . في مكان ما ، لا يقدر شيء على الامتلاء بذاته ، ولا الاكتمال إلا يجعل نفسه يردم بتوكيل ونيابة . إن الملامة هي دائماً زيادة الشيء نفسه بالذات » . (ص ٢٠٨)

يؤكد ديريدا على أن هذه الدلالة الثانية ، دلالة الحلول محل الشيء في حركة الزيادة وتوكيد نقص فيه ، لا تقابل الفصل عن الأولى ، التي تدل على زيادة الشيء بمعنى مضاعفته وتمثيله وإيصاله إلى ثمامه . إن الاثنين تملكان بصورة فاعلة في كتابة روسو ، وسواء أكانت زيادة إضافة ، أم زيادة إثابة ، فلزيادة تظل برانية على الشيء حتى تنوب عنه ، فهو مجبر على أن يكون « غير نفسه » . هذه الحركية الزيدانية هي التي تشترط قراءة روسو للغات ، نشأتها وعملها واختلافاتها . كما توجه لديه ، مثلاً سلاط ، نظرية في السياسة والتربية والمجتمع والتاريخ والعالم والموسيقى . والجميع مطبوع ، كما سلاط أيضاً ، بعلامة جنسية ومحكوم ، بلون دراية الكاتب ، بنبرة أوتوبوجرافية (عائدة إلى السيرة الذاتية) .

إن الحضور ، في التراث الميتافيزيقي ، هو دائماً : طبيعي يميل إلى الطبيعة ومنها يقرب . أي هو ، لدى روسو أكثر مما لدى سواه ، أمومي أبداً . هذا الحضور كان ينبغي ، في نظر روسو ، « أن يكفى ذاته » . كتب في « إميل » : « لأشياء ينوب عن الرعاية الأمومية » . ومع هذا ، فإن نظرية روسو في

وتخصوياً ، على ما يولد مع ولادة المجتمع ، ألا وهو اللغات (وسنلاحظ أن تقصيصات روسو دائماً تعود لتصب في موضوع اللغة ، ومن ورائها ، وبصورة خفية ، في إشكالات سيرته الذاتية) . وما اللغات إن لم تكن هذا الإحلال للعلاقات محل الأشياء ، وللمزيد على النظام ؟ ولكن الأعمى ، بطبيعته ، لا يرى ما يستج لينوب عن بصره المفقود . وهكذا فعلمه هو أيضاً عهده عن الزيادة .

يبد أن الزيادة موجودة في العلاقة بالأخر ويجسد الآخر . وذلك عبر اندلاع الزيادة الخطيرة (التعبير لروسو) ، التي تقوم بين الطبيعة ونفسها ، وتعمل على البراعة الطبيعية المتمثلة في العنصرية براعة مصطنعة متمثلة في البكارة وحدها ، أي أن يحفظ المرء بكارته فلا يمسه أحد ، لكنه يفقد علويته ، بالفكر ، عبر هذه الزيادة على النحو الذي سيتضح . يفسر روسو لفظة هذه الزيادة كالآتي : « بكلمة ، لم يكن ينبغي وبين العاشق الأكثر هيأة سوى فارق وحيد ، ولكنه أساسي ، وإنه ليحيل وضعتي بكاملها غير مقبولة للمقبل تقريباً » (يذكره دريدا ، ص ٢١٤) . ما هو هذا الفارق - الزيادة ؟ كان روسو قد اكتشف الاستثناء لدى رحلة إلى إيطاليا :

« كنت عدت من إيطاليا ، لا كما ذهبت إليها تماماً بل رعباً كما لم يعد منها أحد في سني أبداً . جئت حاملاً لا علمي وإلها بكاري [وحدها] . كنت أحسست بتقدم السنوات ، وأعرب مزاجي القلق أخيراً عن نفسه . ولقد منحني اندلاعه الأول ، جذ غير الإرادي ، إندارات حول عافيتي تكشف أفضل من أي شيء آخر عن البراعة التي كنت أعيش فيها حتى ذلك الحين . وسرحت ما تطلعت وعرفت هذه الزيادة الخطيرة التي تخون الطبيعة وتسبب للفتنة هم في مثل مزاجي بالكثير من الفوضى على حساب عافيتهم وحيويتهم ، وأحياناً حتى على حساب حياتهم » (المصدر نفسه ص ٢١٥) . وفي « إميل » كان روسو قد كتب عن الاستثناء : « إذا ما عرف المرء هذه الزيادة الخطيرة ، فإنه لفضائع إلى الأبد » (يذكره دريدا ، الصفحة نفسها) .

يتحدث روسو هنا عن عمل للحيلة لازق بوظيفة الزيادة : « أن نربح بسرعة بالقياس إلى التجربة [الفعلية] » ، و « للفكر » الذي يعمل على « القوى الطبيعية » . أكثر من هذا قاتلة معيشة هنا باعتبارها « جنوناً » و « تصريحاً للنفس إلى الموت » . الحال ، إن هذه المواصفات نفسها يمنحها روسو كما سنرى ، للكتابة ، هذه الزيادة الخطيرة هي أيضاً . وسواء في الاستثناء أو في الكتابة فالخطورة آتية ، كما كتب دريدا ، من الصورة : « مثلاً تدشن الكتابة أزمة الكلام المباشر انطلاقاً من « صورته » - [إذ الكتابة هي تصوير الكلام عبر الحظ] ، أي من رسمه أو تمثله ، فالاستثناء يعلن عن خراب المحسوبة انطلاقاً من إغواء خيالي » . ويحتج هذا الإغواء في نظر روسو بسلطان كبير على الحيلات القوية لأنه يمنحها بامتياز . التمتع على هواها بالجنس كله ، ويكتفينا من أن « تسخر لمتعتها الجمال الذي يمارس عليها غوايته ، من دون أن تكون ملازمة ببينل اعتراضه » . والغواية مصورة هنا بمعناها القوي ، الشيطاني ، غواية تبعث عن الصراط المستقيم والمواظبة المشتركة (يكفي أن يرجع القارئ إلى « صيدلية أفلاطون » ليرى أن أفلاطون إنما يعبر الكتابة السلطان الإغوائي والتضليل نفسه) .

لهذا الابتعاد مسرح كامل ترتسم طوبوغرافيته المعقدة في كامل عمل روسو ، في جثانيه الأدبي والنظري اللذين قلنا بضرورة الوحدة التماسكة التي يقبض عليها دريدا من خلالها هو أولاً ابتعاد عن الأم ؛ الأم الحقيقية ، الأم الطبيعية . معروف أن والدته روسو قد توفيت بعد ولادتها له . وبين هذه الحسارة ، التي يعد روسو نفسه مسؤولاً عنها (كتب في ملاحظته عن حياته : « ولدت في جنيف في ١٧١٢ ، وتبعت بموت هذه التي أظهرتني إلى النور ») ، والملاقة بـ « الأم » الأخرى ، أي للربية (مدام فارين) ، سيتحدث روسو عن عمل الابتعاد الذي يقود مرة أخرى إلى تدخل الزيادة أو الإنابة : إن كل مأساة تابعة في نظره « من كون النساء كفن عن أن يكن أمهات ، وإنهن لن يصبحن أمهات ، لم يعدن يردن أن يكن كذلك » (يذكره دريدا ، ص ٢١٧) . وإلى الأبد سيشرع روسو بالإثم إزاء هذه الأم التي منحها الموت وهي التي منحتها الحياة . إثم يعيشه ، كما يكشف عنه دريدا ، بصورة ملحة عبر جميع هفواته وتفاصيل علاقته بـ « الأم

الثانية ، للربيه التي يدعوها : « لى » . إحساس مزدوج بالغباب وبال حاجة إلى تصديمه : مستحضراً هذا الغباب ، يعبر روسو عن تعلقه الشديد بهذه « الأم » : « لو أنى شرعت بتفصيل جميع ضروب الجنون التي كانت ذكرى هذه الأم المزيعة تدفعني إلى القيام بها عندما لا أكون تحت نظرها ، فلن أفرغ . كم من مرة رحت أقبل القرائش مفكراً بأنها هي من رتبه ، وستأري وجميع أثاث حجرتي متذكراً أنها لها تصود وأن يدها الجميلة قد لمستها ، بل حتى الأرضية كنت أسجد إزاءها مفكراً بأنها مشيت عليها » . بل يصف روسو حتى كيف متعها ذات يوم من ابتلاع لقمة مدعياً أنه لمح فيها شعرة ، وما إن تفرج الأم - المربية اللقمة من فيها حتى يتلفها ويسارع إلى التهامها . وهي القطة نفسها التي يقول فيها : « لم يعد يبقى وبين العاشق الأكثر هياماً سوى فرق واحد ، ولكنه أساسي ، وأنه ليحول وضعتي بكاملها غير مقبولة للعقل تقريباً » ، ويشعر بوصف اكتشافه للاستمناء . وفي قرعة سابقة كان قد كتب عن هذه « الأم » : « لم أكن لأشعر بكل قوة تملقني بها إلا عندما كنت لا أراها » .

ينمت روسو الاستمناء بالرفيلة . ويتحدث في الاعترافات عن « نادرة يصعب قولها » (ومع ذلك فهو يقولها) تلذعه فيها رؤية رجل مصاب بهذه الرذيلة نفسها إلى الحرب كمن يهرب مصموقاً « من مشهد جرمية » . ويضيف : « لقد شفتي هذه الذكرى [من ممارسة هذه الرذيلة] لزمن طويل » . لزمن طويل ، لكن ليس نهائياً . لأننا نعرف من روسو أنه لن يتقطع عنها حتى آخر حياته . آخر حياته الذي يذكرنا دريدا بأنه « نهاية نفسه » . دائماً سيرجع روسو إلى حبهورات أخرى ويستحضر جمالات أخرى له . يؤثر على نفسه ، وبغيرها من خارج . جنون ليس ، في نظر دريدا ، فصلاً في مرافقة أو حادثاً عرضياً . بل هو مؤسس للأنا ومبين للرغبة . لكن يدل أن يعيشه روسو كذلك ، يصحح بأن طارئاً ما يأتي ليشوه الأنا ويفسدها . ما الذي يدفع إلى الرجوع للتواتر لما نعدّه زيادة خطيرة وطارئاً عن الطبيعة ببعدها ؟ إن الزيادة ، إن كانت تحمل الخطر (الاعتقاد بكون الاستمناء يهدد العافية ويعيب بالجنون ، ويعرض للموت . . . الخ) ، فهي ، بما تتضمنه من خرق ، تبيد الموت أيضاً وتضمه على مسافة : ذلك

أن روسو كان يرى في الزواج نفسه متنبهاً للخطر أكبر : « لاحظت أن معاشرته النساء كانت تضربني على نحو ملموس » . ونظراً لحشيتي من أن يعنى بممارسته الاستمناء زوجته فإن روسو قد فكر ، عبثاً ، بالامتناع عن كل فعل جنسي . تعرض الزيادة ، إذن ، للموت ، ولكنها تحول دون مواجهته في آن معاً . الشيء نفسه بالنسبة لملاحقتها بالوهم . فصحيح أن اللذة التي نحققها عبر الاستمناء ، والحضور الذي تناله عبر الكتابة ، أي عبر الصورة والتمثل يعانة ، هما متعة وحضور وهيمان ، ولكن الوهم يسكن « الأصل » نفسه أيضاً ، سواء أكان هذا « الأصل » للمعاشره الحية أم الكلام المباشر . هكذا بحيث لن يعلم روسو أن يبعد للزيادة (الاستمناء أو الكتابة) منافع تمنع تمس اقتصاد اللذة على الأكل . لقد كتب مستقداً العلاقات « العقلية » . « لم كل هذا العناء [مدفوعين فيه] بالأمل الواهي بنجاح هو يمثل هذا الفقر واللاموثوقية ، في حين نقدر ، في اللحظة ذاتها . . . ؟ » (والمحاورات) ، يذكره دريدا ، ص ٢٢١) هكذا لن يتمكن روسو من الامتناع عما يعيد له حضور الآخر بصورة فورية ، مثلاً لا يتمكن من الامتناع عن اللغة . كتب في « المحاورات » أنه ، حتى آخر حياته ، لن يكف عن أن يكون « شيئاً طفلاً » .

« لاشئ خارج النص » : إن كل شيء ، كما رأينا ، ولم تنته قراءتنا بعد - مكتوب في النص بهذا التواتر والإلحاح بحيث يدعو دريدا إلى إطلاق جملة الشهيرة والمساء فهمها غالباً : « لاشئ خارج النص » . لا بمعنى نفى أهمية التاريخ والمرجع والواقع ، . . . الخ ، بل

إلا أن دريدا يتعهد به باعتباره كذلك ، بسبب من خصوصته للقراءة ومروحيته . مثل هذه القدرات ، والحركات ، التي لا يتم اختيارها اعتباطاً ، وإنما بالنظر لما يتقاطع فيها من قوى وخطوط ، ينتج انتباه دريدا والقارئ التشكيكي الفطن أول ما ينتج . من « الفارماكون » لدى أفلاطون ، إلى « البكارة » لدى مالارميه (التي تشير في الفرنسية ، عبر المقردة Hymen ، في أن معاً ، إلى العذرية واستناع الوصال ، وإلى الانقضاخ عبر الزفاف) ، مروراً بما يتضمنه اسم جان جينيه من دلالة مزدوجة ، يضطلع بها نص جينيه بخفاه ، على زهر الوصال ونوع من التحول الكرمة العربية الأصل ، حتى تضمن اسم الشاعر بونج ، تضمنناً يضطلع به نصه أيضاً ، على « الإسفنج » التي هي عمو وكسابة ، وسواها من هذه المقدرات/الحركات المؤسسة للنص ، عبر هذا كله نجد لدى دريدا ما يشبه تقنية ، إن لم نقل طريقة ، في القراءة . تقنية هي من الدقة وحراجه الاختيار بحيث إن تعميمها على من هب ودب من الكتاب ، وممارستها من قبل المقتل وغيره من النقاد ، قمينان بتحريكها إلى عطلاة وجبانة .

قلنا إن دريدا يضطلع بهذا الاختيار باعتباره باعظاً . وهو ينحسب في المضطلع إلى حد إرجاع المقردة الدالة عليه (تدل المقردة الفرنسية exorbitant على ما هو باهظ ومغال وببالغ به) إلى أصلها الاشتقاقي : ex-orbitant ، حيث تدل البادئة ex على معنى الخروج ، والمقردة orbite على المدار : ما يدعي هنا بالمغالي إن هو الا قراءة خارجة عن المدار ، قراءة « خارجية » (أو « خارجة » بمعنى « الخروج » في العربية) ، قراءة مفتلة . ولئن كانت الميتافيزيقا تعد الكتابة بيتاً ونغمة وخروجاً عن النهج وضلالاً عن سواء السبيل ، فإن مفكر الكتابة ، أي عارس التشكيك ، بدل أن يسقط في فخ المحاكمة الميتافيزيقية ويشرح بإبعاد الشبهة عنه ، يروح بالعكس يحلر هذه التهمة ، كاشفاً ، في هذا الخروج ، وفي هذا الانفلات ، عن شرط كتابة ، وربما عن شرط كل كتابة . وهنا تقوم في الواقع حركة ديدلية بالغة الأهمية : تحذير الشيء ، بدل إثبات صحته معكوسه . وهنا يتأسس زمن ثالث للفكر ، لاعلاقة له بثالوث « الأطروحة/تنقض الأطروحة/التركية » . تقول الميتافيزيقا بالولوية الكلام على الكتابة . لانتبث لها ، كما كان سيفعل منطق تقليدي ، أولوية الكتابة على الكلام . بل

لأن هذا كله مضطلع به في « داخلية » العمل (إن كان عملاً حقاً) وفي ما يدعوه دريدا به « تاريخه الداخلي » . كل شيء هنا كتابة ، بلغمي القوي للكلمة ، هي أن الواقع لا يحدث ولا ينضف « إلا بانقذافه معنى انطلاقاً من أثر أو نداه للزيادة » . كل شيء هو مغايرة ، وإرجاء ، ويدلية وسلسلة من الإحالات الأخرى (تلافية) . وهنا ، ليس يخفى استطلاق المدلولات والمعاني كما ظل التراث التقليدي والتقليد يفعل حتى الآن ، بل يجب الانتباه إلى عمل الدوال وحركاتها الإحالية ، كما فعل دريدا هنا مع مفردة « الزيادة » كاشفاً عن كونها تعمل في النص الروماني بوصفها حركية وخط قوة . كتب دريدا : « إن العدمانية التي بها يتأمل التعليق [التقليد] تطابق النص وذاته ، والثقة التي يقطع بها [هذا التعليق] إطراره إنما تتماشى والاعتداد الملهي الذي يفقر « فوق » النص صوب محتواه المزعوم ، ناحية للمدلول المحض » (في الجراماتولوجيا ، ص ٢٧٨) . إن كامل التراث التقليدي والفلسفي الغربي قد بقي محبس هذه القراءة المدلولية . وبالإعتداد عنها تقبض التشكيكية على وحدة عمل روسو ، من (العقد الاجتماعي) و (إميل والتربية) حتى (الاعترافات) و (هولوبز الجديدة) ، كاشفة عن كتابة ترفض استنزافاً إلى « البالغ : الفلسفي أو المضمون للتروخي لإيصاله . بل بالعكس يربنا دريدا أن فلسفة روسو ونظرياته التربوية واللغوية والموسيقية والجغرافية - السياسية ، ... إلخ ، لا تقبل الانفصال عن وخط كتابته الخاصة .

المتفلات :

هذا كله يحيد دريدا إلى عرض مسألة متبع أساسية تتعلق بالإمكانات المتاحة لإعمال قراءة جلية للمتون الكلاسيكية . ولئن كانت نبرة تحليلية - نفسية شبه طائفة في مثل هذه القراءة ، فإن دريدا يؤكد مع ذلك على عدم كتابة التحليل النفسي ، سيما وأنه متضمن هو الآخر في تاريخ الفكر الغربي وقابل للتشكيك مثله . يتمثل سؤال أو مسألة النهج فيما يلي : إقامة قراءة تتحكم بها تواترات مفردة « الزيادة » وحركاتها ، ألا تعمل اختيارات أخرى ومسلرات أخرى يمكن أن يفرها النص ، وقد تكون واعلة أو خبسة للقراءة هي أيضاً ؟ ون ما يحدث هنا هو اختيار قد يدعوه البعض باعظاً أو مغالياً .

خروج [هو محاولة للخروج من الأبعاد *orbita* للتفكير بكتابة المقابلات القهومية الكلاسيكية ، وخصوصاً بهذه المطوية على قيمة التجريبية : مقابلة الفلسفة والا - فلسفة ...] (ص ٢٣١ - ٢٣٢) .

ينبغي التمسك من هذه الفقرة الأساسية بعناصر عديدة : لأن مدار الميتافيزيقا الغربية ، بتكافلاتها وتوارثاتها المتتالية ، وفي ما وراء تناحراته الداخلية ، يرسم أفق نظر . وإن البنية بأسلوب لغضبه من داخله يقضي بالحكم على هذا الأسلوب بالاعتماد على ما أنتجه هو نفسه من مقابلات أو أزواج مفهومية . والتحرك إليه من نقطة براتنية معينة (نعرف مع دريدا أنها لا يمكن أن تكون مطلقة البراتنية أو مطلقة الغريبة ، ففي هذه الحالة ستدغ الصرح المتروخي تفكيكه على ما هو عليه) ، إنما يحكم علينا ، بالمعكس ، بالاضطلاع بفكر تائه أو هائم يتلمس وسائله وإجراءاته . إن لن المتعلمون نظر دريدا تبرير نقطة بله تبريراً مطلقاً . دائماً نبدأ من محل ما . المحل الذي نكون فيه . وبلاستناد إلى فكر الأثر *La trace* ، الذي يعلمنا أنه ما من بله مطلق ولا من أصل نقى تام الأصلية كامل النقاء ، بل إن كل شيء هو في إحالة متبادلة ونسخ للنسخ ، نقول بالاستناد إلى هذا الفكر نعرف أنه لا بد هنا من الاعتماد على حاسة تمييز *Plaisir* والمفردة نفسها تسمى « الشم » مما يدل على كفاية على قوة الفراسة التي ينبغي أن نبذلها ، كما في رحلة صيد ، لاختيار نقطة « بدئنا » وشاكلة التحرك . فيا الذي يبرز ، والحالة هذه ، إثارة مفردة « الزيادة » دون مساوها في قسامة نص روسو التي يعتمد إليها دريدا في « في انجراماتولوجيا » ؟

ما يبررها ، داخل العمل ، أي داخل القراءة ، هو كونها ميثوقة أو عاملة في سلسلة تدفعها هي ، وبها تتخلع سلسلة من التواترات والتوترات والإبدالات ، تنف فيها على « تفصيل الرغبة واللغة وحل منطق جميع المقابلات القهومية المضطلع بها من لدن روسو ، وخصوصاً دور الطبيعة وصلها » . إنما ، كما كتب دريدا أيضاً ، هي التي « تقول لنا في النص ما النص ، وفي الكتابة ما الكتابة ، وفي كتابة روسو [المؤلف] ما رغبة جان - جاك [الفرد] ... الخ . » (٢٣٣) . باختيار هذه « النقطة » ومطاردة مروراتها المتعددة بالمدار ، نكون اخترقنا

نربها أن في الكلام نفسه كتابة . تقول الميتافيزيقا أيضاً بأن الزيادة تهدد الرصيد بأن تدعى وجود نقص فيه تأني هي لتردده فتعمل على إفساده . فلا نجهد في إثبات ظهورية الزيادة ، بل نربها أنه ، بالأصل ، ما من رصيد يرم وتهاكي ، ما من غور أو قاع [والمفردة الفرنسية *Fond* تدل ، معاً ، على الرصيد وحل القاع] ، وأن « الكل » إن هو إلا تقاصر زيادات إلى ما لا نهاية له وإحالات غير متناهية لما هو بلا قاع . أما وقد قلنا هذا ، فما هو « المنقذ » ؟

حق نذكر ما « المنقذ » بما هو مسار قراءة مقترح ، علينا أن نرجع إلى « مسألة المنهج » المشار إليها لتقرأها نقطة نقطة . هنا سنستعرف ، في احتشاد بالبلغ الاقتصاد ، على معاني « الخروج » وما يقع داخل « السياج » أو « الحد » ، ما يتحرك ضمن « المدار » ، والفرص التي تنتظر من يريد المغامرة بقلبه . كتب دريدا : « كنا [لدى شروعتنا بهذه الدراسة] نريد أن نبلغ نقطة براتنية معينة بالمقياس إلى كلية حقيقة تتركز في العقل . انطلاقاً من هذه البراتنية ، ربما أمكن البدء بتفكيك معين لهذه الكلية التي هي طريق مرصوف أيضاً ، ولهذا المدار *orbita* ، الذي هو أيضاً مدلى للنظر *orbita* (من المعنى الآخر *orbite* ، وهو مجر العيون) . الحال ، إن الحركة الأولى لهذا الخروج وهذا التفكيك لا تقتدر ، مع كونها تمثل إلى ضرورة تاريخية وفنية ، أن تهبط نفسها ضد اثبات مبهجة أو منطقية داخل - مدارية « مؤسسة داخل المدار موضع السؤال وعاملة ضمنه » . داخل السياج ، لا يقدر أحد أن يحكم على أسلوبه إلا بمقتضى المقابلات المتسلسلة « من ثروات الميتافيزيقا الغربية » . سمعت هذا الأسلوب « أسلوبنا نحن الذين نريد خلخلة المدار بالابتعاد عنه كثيراً أو قليلاً » بالتجريبى [بمعنى التجريبية العشرائية غير المنضبطة واللامتقنة] ، وسيكون هذا ، بصورة معينة ، مصيباً . إن الخروج هو تجريبى أو عشوائى بصورة جلية . إنه يتصرف بوصفه فكراً تائها في ما يتعلق بإمكان المنهج ومساره . يتأثر [وينطبع] بلا معرفة معينة [أولاً - علم ، وهو ليس معادلاً للجهالة] باعتبارها مستطبل ، وإنه ليغامر عن قصد . جلدنا نحن أنفسنا بشكل هذه التجريبية وهشاشتها . إلا أن مفهوم التجريبية يتهدم هنا من تلقاء نفسه . أن نتجاوز المدار الميتافيزيقى [أن نفرض عنه في حركة

الآخر (ت) لاف بما هو « متعلق » وحركة . إلا أن دريدا يدفعنا إلى ملاحظة أن تجربة اللامس - للملموس هذه (التجربة التي يكون المرء فيها لامس ذاته والملموس من قبلها ، المداعب والمداعب ، المؤثر والمؤثر ، الفاعل والمفعول ، مثلاً هو حاصل في الاستمناة أو الكتابة مثلاً تقدمها النظرة الميتافيزيقية أو المتوارثة وكلاهما سيان) ، نقول إن هذه التجربة لا تتم بمعزل عن العالم . إن اللامس - للملموس يدخل العالم في اللعبة بوصفه طرفاً ثالث . وكذلك ، وخصوصاً ، في الكتابة . مادام يترك أثراً Trace في العالم . وإن حركة اللغة ، من حيث إنها تضيق على الملحك حضور الحاضر وحياة الكائن الحي ، لا تتمتع مع الانفعال الذاتي (التأثر بالذات) في الجنس بعلاقة تناظرية فحسب ، بل تتمتع معها في كلية يرى دريدا أن جل مجوهرات الميتافيزيقا الغربية إنما ينصب على فصلها والفصل فيها بين ماتنومهم أنه الأصل الصافي من جهة والزيادة الخطيرة من جهة ثانية . وإن المنطق الذي يوجبه يفصل بين الانفعال الذاتي الجنسي والجنس المتكاسم هو نفسه الذي يوجه ، في نظر دريدا ، الفصل بين الكلام والكتابة . الحال ، يذكرنا دريدا بأن « الامتياز الفاجع » الذي يتمتع به الانفعال الذاتي الجنسي إنما يبدأ بزمز طويل قبل ما يعتقد بإمكان حصره تحت تسمية « الاستمناة » الدالة على هذه الحركات الباتولوجية (المرضية) والحاططة ، المرصودة لبعض المراقبين . وعلى النحو ذاته ، فإن التهديد الزیادی ، التهديد الممارس عبر الزيادة ، إنما هو أكثر قديماً مما يعتقد بإمكان الإعلاء من شأنه أو تمييزه عبر تسمية « الكلام » . إذ ثمة ، وكما رأينا ، حركة آخر (ت) لاف أصل تعمل في الكلام نفسه ، وقبل قسمة الكلام / الكتابة . وهي ، أي الحركة ، تتمثل في الزيادة بوصفها بنية . والبنية تعني هنا هذا التعقد غير القابل للتلويب ، الذي تولد الميتافيزيقا نفسها في داخله ولا تقدر أن تفكر به أو تخضعه للتفكير لأن عهاها يبرزاته قد شكل حتى الآن شرطاً قياهاها نفسه . نحو هذا التعقد ، وهو ما حاولته الميتافيزيقا منذ البدء ، يعنى نحو الأثر . وإن تكون إرادة نحو الأثر هذه قد تركزت ، منذ أفلاطون حتى يومنا هذا ، على الكتابة ، فهذه نفقة أو أسوة نفهم اليوم ضرورتها للميتافيزيقا . ذلك أن الكتابة هي « مثل الأثر » ، وإن لم تكن الأثر نفسه . « أثر في تنقل دائم ، تشكل الكتابة حركة انتشاره أو (ت) لاف » .

المدار كله ، تاركين بالطبع (وأن لقراءة أن تكون بخلاف ذلك ، وهي واحدة بين قراءات ؟) تقاطعاً أخرى ممكنة ومروريات أخرى أيضاً . أفضل من التعويل على « مركز » مفترض للنص تنوهم أن كل حركة تتطوق منه وإليه ترجع ، قاعين بذلك ، ربما ، مسار النص كله ، تنلغ القراءة هنا في حلزونات يضيقها كشف بالغ الالتحاق سبياً وأنه اختير لاكتنازه بالحركة ونظراً للتعديدية الهائلة من المدارات التي يعد ، وهو المتفعل ، بأن يمر بها ، وبها يمر .

الصلة :

بعد إيراد مسألة المنهج هذه ، وبالإستناد إليها ، هجه دريدا إلى قراءة أعمق لعمل « الزيادة » داخل نص روسو . يرينا أولاً أن روسو لا يقدر أن يستخدم هذه المقردة في جميع احتمالات معناها في أن معاً . إنما تعمل لديه تارة بوصفها إضافة ، وطوراً بوصفها بديلاً ، أنا بوصفها إيجابية برانية على الشر ، وأنا آخر بوصفها عنصرأ مساعداً ذا تجاهة . وهذا كله لا يترجم لاسالبية ولا لافعالية ، لاشعوراً ولا عاصلاً لذلك المؤلف أو بصيرته . بل إن دريدا يدعو القراءة لا فحسب إلى هجران هذه المقولات - السالبية والفعالية ، الشعور أو الذكاء ، إلخ ، التي يذكرنا مساراً بأنها المقولات المؤسسة للميتافيزيقا ، بل كذلك إلى « إنتاج » قانون العلاقة بهذه المقردة : الزيادة . إنتاجها لا يعنى أن نضيف إليها ما لم يكن فيها من قبل ، بل وضع الإصبع على الطريقة التي بها تعمل ، والمردودية التي تحققها هي على غفلة من المؤلف نفسه . إن ما يكشف عنه دريدا هو أن « الزيادة » تشكل ما يشبه « نقطة عمية » في نص روسو . إنها « اللامرئي الذي يبدن الرؤية ويحدها » . وإذ يحاول « الإنتاج » أن يرينا غير المرئي هذا فهو لا يخرج قط من النص الذي سبق وأن أكدنا مع دريدا على أن الخروج منه ليس إلا وهماً .

وإذن ، فالكتابة - كما يرى روسو الذي غادرناه للحظة ، لزمنا « ما - بين - قوسين » أساسى - غير مفصولة عن الاستمناة . كلاهما خطيران ، ومعيشتان في الإثم . ولكنهما يفيدان في تقاضى خطير وتوفير إنفاق ، الإنفاق الذي يستوجبه المرور بالأخر عبر العلاقة « الحقيقية » . وهذا هو

في الساحة العامة : « إن شعباً لا يسمع صوته جمهورياً في الساحة ليس بالشعب الحر » .

الرأفة :

لا تتمثل الغريزة الأكثر أصلية لدى الإنسان في نظري روسو في المحبة وإنما في ... الرأفة . هي « الاستعداد الملائم لكائنات بمثل ضعفنا وتعرضنا إلى كل هذا القدر من الشرور . فضيلة هي من الشمول والفاصلة للإنسان سيباً وأنها تسبق عنده استخدام كل تفكير ، وهي من الطيبة بحيث إن حتى الحيوانات توفر لنا أحياناً علامات عليها عسوسة » (يذكره دريدا ، ص ٢٤٦) . ويواصل : « إنها ، أي الرأفة ، هي التي تقوم ، في حالة الطبيعة ، مقام قانون ، وأخلاق ، وفضيلة ، مع هذا الامتياز [الإضافي] . إن أباً لم يحاول مخالفة صوتها الملب . صوت الرأفة الملب . وفي تمثيل له للرأفة ، يتعامل روسو عن الشعور الذي يمكن أن يتنبأ سجيناً يرى من وراء قضبان زنزانه حياً مفرساً يتزعزع رضعاً من بين يدي أمه ويهزق جسمه ويخرج أحشاه . لا الإنسان وحده ، بل حتى الحيوان يراف على الحيوان . ومن الحيوانات ما يهوى للميت منها ما يشبه قبرا . وما تقول عن تغلب الماشية الذي يتعالى لدى اقترابها من مسلخ ؟ هذه كلها تعبيرات وصور روسوية تعرف فيها دريدا على « المشهد الآخر » بالمعنى التحليلي - النفسي ، المشهد الذي يرى فيه الطفل أبويه في حالة الجماع ويستغرب من « فظاظة » ما يرى وينطبع منه بإحساس بالرعب والصدمة أو الرضة يقل أو يكثر .

لكن روسو وصف صوت الرأفة أو نداءها بالصوت « الملب » . خلافاً للكلمة المجردة من الرأفة . تقوم الرأفة لديه مقام قانون ، أي مقام القانون المكتوب . القانون المكتوب زيادة (سيئة) على القانون الطبيعي ، والرأفة زيادة (تصحيحية) على القانون المكتوب ، من شأنها أن تعيدنا إلى القانون الطبيعي . زيادة للزيادة وتعقد للمنطق ينفي أن نعتاده لدى روسو . فهل يعني هذا أن الإعزاز الذي هو « بلا رأفة » الذي ننصح إليه ما إن تكف عن سماع « الصوت الملب » هو إعزاز الكتابة ؟ نعم ولا . نعم ، إذا ما فهمنا الكتابة بمعناها الحرفي وروابطها بالحرف . ولا ، إذا ما أخلطنا بها مجزأاً وتذكرنا

نجد إرادة نحو الأثر هذه ، أو نحو الكتابة ممثلاً للأثر ، حتى لدى هايدجر . إن هايدجر ليلخص في نظر دريدا تاريخ الميتافيزيقا كله بتكراره ما يجعل من الحرية شرط الحضور ، أي الحقيقة ، والصوت (خلافاً للكلمة) هو ما يجب نفسه دائماً باعتباره التعبير الأمثل عن الحرية . أفلا تتمتع حتى الكائنات المقدرة والأكثر فقراً بهذه العقوبة الداخلية للمثلية في الصوت ؟ على النحو ذاته نرى لدى روسو إلى الصوت وهو يجمع بين المواطن في فضاء المدينة والطفل الحليث الولادة والحيوان ، فكأنه ، أي الصوت ، هو ما يصنع كاثية الحى . كتب في « إميل والثورية » : « إن أولى عطايها يتلقونها [أي الأطفال] منكم هي الفيود (يشير إلى الأقطم) ولؤلؤ العنانيات عذابات . وما دام ليس لديهم من شيء حر سوى الصوت ، فكيف لا يستخدمونه للشكوى ؟ » (يذكره دريدا ، ص ٢٣٩) . كذلك ، فإن « دراسة حول أصل اللغات » تضع الصوت مقابل الكتابة مثلاً تضع الحضور مقابل الغياب ، والحرية مقابل العبودية .

بالاستناد إلى سلفه دوكلو Duclos ، يرجع روسو فساد اللغة والنطق إلى « تطور » المجتمع . كان دوكلو قد كتب معلناً أسفه من هذا : « الليل الذي يجدونا إلى إحالة لغتنا رخوة ، غثثة ورتيبة . إننا مصيرون في تضاد الحشونة في التلفظ ، ولكنني أحسب أننا إنما نسلط في العيب للمعاس أكثر مما يلزم » (يذكره دريدا ، ص ٢٤٠) . ثم يعزو لهذا طبيعة سياسية : « إن لدينا أكثر مما يعتقد البعض من الكلمات المختصرة أو المشوّهة في الاستعمال . ولسوف تصبح لغتنا ، من دون أن نحس ، أكثر ملائمة للمحادثة مما للتعبير ، والمحادثة هي التي تهبط التبر للكرسي والمحاكم والمسرح ، في حين لم يكن التأثير لدى اليونان والرومان ليخضع إليها . لاشك أن نطقاً معني به وعروضاً ثابتة ومميزة ينبغي أن يستمرأ خصوصاً لدى الشعوب المجبرة على التعامل مجاهيرياً بأسور تمس جميع المستمعين (...) إن خطاباً منظوقاً بصرامة وتوسر ليسمع أبعد من سواه ... » (المصدر نفسه ، يذكره دريدا ، ص ٢٤١) . روسو ، هو الآخر ، يأتي ليضع نظرية في النطق سرعان ما تلتحم بالسياسة . وإن مساواة الديمقراطية والتثيلية أو الثنائية إنما تنبع في نظره من عجز الجمهور عن إسماع صوته

الرجل وإدولته . هنا ترتبط السياسة البيتية بالسياسة الحُكومية بعامية ، ويكون الاثنان موصوفين بمنطق هيجل لجدل السيد والعبد لا يرى فيه دويدا ما يضيء فكر روسو وحده وإنما (فينومولوجيا الروح) لهيجل نفسه أيضاً . للمرأة هنا دور وزير لا رئيس : كتب روسو في المصدر نفسه : « عليها أن تسود في المنزل كما يفعل وزير في الدولة ، بأن يوزع إليها بما ينبغي أن تقوم به . بهذا المعنى فمن المؤلف أن تكون أفضل الزيجات هي هذه التي تتمتع فيها المرأة بالقدر الأكبر من السلطة : لكن عندما تتجاهل صوت الرئيس [التأكيد من دويدا] ، وتريد اغتصاب حقوقه والحكم بنفسها ، فلا ينتج عن هذا إلا الفوضى والشقاء ، القضيحة والعار » (يذكره دويدا ، ص ٢٥١) .

إن هنا في نظره لمعدولاً للنساء : « ... لمعجزهن من التحول إلى رجال ، فالنساء يحولننا إلى نساء . هذا الضرر ، الذي يخط من شأن الرجل ، مفور في كل مكان ، ولكن الدول الشبيهة ببولتينا نحن مدعوة بصورة خاصة لأن تتفادها (...) عندما تكون في جمهورية ، فإلّا يلزمنا رجال » (يذكره دويدا في ص ٢٥٢) . لاشك أن روسو لا ينكر طبيعية الرغبة . ولكن الثقافة هي التي حولتها في نظره إلى هدف أوحده : « إن الطبيعة هي هذه الرغبة الشاملة التي تدفع جنساً إلى الاتحاد بالآخر ، والأخلاق هي ما يحدد هذه الرغبة ويتركزها على موضوع وحيد بالحصص ، أو ، على الأقل ، يجعلها تمنح هذا الموضوع أكبر قدر ممكن من الطاقة » (يذكره في ص ٢٥٣) . هذا هو ، إذن ، تاريخ الحب . فيه يتمكس التاريخ باعتباره هدراً للطاقة وتشويهاً للطبيعة . هذا هو تفسير روسو للتاريخ . ولكنه ضمن المنطق الزيداني أيضاً ، دائم الدوران حول مصراعين . فتارة يوصف لديه هذا الإحلال الزائد لهوانا الأخلاقي على الهوى الطبيعي باعتباره أصل التاريخ ، منه نشأ الأخير باعتباره زلة منذ الأصل ونسلاً . وطوراً باعتباره مجرد زلة في سياق التاريخ ، ولساداً زائداً ، أي نافلاً . إذ لا ندعم أن نجد لدى روسو أوصافاً لوضع تاريخي يمكن ، تقدر النساء أن يحتلن فيه مكانين الطبيعي باعتبارهن موضوع حب غير مشوه . كل ما في الأمر هو أن يعرف الرجال إن كانوا حقاً راجحين بـ « عدم الموت » بفعل اندفاع النساء وعدم اعتدالهن . إذ « لا تعرف

أن القاتون أو الناموس الطبيعي أو الصوت المذهب ليس معبراً عنه في الرأفة وحدها ، بل هو مكتوب في « غور قلوبنا بحروف لا تحصى » . هنا يفرض نفسه الكتاب الآخر ، كتاب الله أو كتاب الطبيعة أو الخلق ، التعبير المجازي للكتابة الذي هو ، وبغزابة ، التعبير الوحيد المقبول عن الكتابة الذي يفتقر للميتافيزيقا بكاملها ، والذي تبعدنا عنه الكتابة بمعناها « السيء » ، كتابة الإنسان نفسه .

وشملاً الرأفة زيادة على القاتون ، فهي زيادة على عبة الذات ، وسنرى أنها تتضلع بلور تصحيحي هنا أيضاً . كتب روسو : « إن الشعور الوحيد المعطى للطفل هو عبة ذاته ، [والشعور] الثاني الذي ينبع من الأول هو عبة الآخرين منه » . تصصح الرأفة - عبة ذوى القرى - عبة الذات ، ولكنها تحمي الإنسان في الألوان ذاته ، بين غاطر قاتلة أخرى ، من الحب (الحب الذي يشبه إلى الآخر ، أي الغرام) . إنها تعمينا من الهوى العاشق الذي يربط صيرورة الطفل رجلاً وصيرورة المرأة أمّاً . وذلك بإنقاذها ، كما سنرى ، فحولة الرجل وذكورية الذكر . فالحب لديه ليس طبعياً كالرأفة ، بل هو نتاج التاريخ والمجتمع :

« بين الأهواء التي تعصف في قلب الإنسان ، ثمة هوى حارق ، وعاصف ، يجيل أحد الجنسين ضرورياً للآخر ، هوى مرعب يتجاوز جميع المخاطر ، يطوح بجميع العوائق ، ويبدو في فظاياه قميئاً بتعليم النوع البشري » . هنا أيضاً ، ينبغي أن نقرأ ، في خلفية اللوحة الدامية ، ما يدعى « بالمشهد الآخر » . سيأوان روسو يواصل : « ما سيحل بالبشر من هم فرائس هذا السم السم الفظ غير المكبوح ، والتي لا حياء فيه ، ولا رصانة ، يتنازعون فيه كل يوم غرامياتهم بشم منهم ؟ » (يذكره دويدا في ص ص ٢٤٩ - ٢٥٠) .

يفقد هذا إلى فلسفة في الأسيرة سرعان ما تمحور حول بمرکز ذكرى أو قضيب Phalocentrique . يرى روسو : « إن من نظام الطبيعة أن تطيع المرأة الرجل » (« إميل أو التربية ... ») . وإذا كان يرى أن من الطبيعي أن تحكم المرأة المنزل أو تديره ، فهي يجب أن تفعل هذا تحت حكومة

- وسلسلة إنسانية تتضمن القوى والمخيلة والكلام والحركة والتمامية واللغة ، ... الخ .

سلسلتان تمتازان ، كما ذكرنا ، بحسب منطق الزيادة ، والكلمة السيدة في هذا كله هي : الموت . أو بالأحرى العلاقة بالموت واستمجاله في حالات ألمجس والحصار . كل ما هو إيجابي هو كذلك ، أي إيجابي ، بما هو وقاية من الموت . وكل ما هو سلبى ومهدد هو كذلك بما هو تعرض للموت . والمخيلة هي التي تفتح على الموت : « يصبح الطفل رجلاً بانفتاحه على « شعور الموت » (« إميل ... ») ، يذكره دريدا في ص ٢٦١) ، كذلك ، فالمخيلة زيادة . إنها تنتج الصور التي عبرها تميل الحياة إلى تفننها باعتبارها نقصها الخاص وحاجتها الخاصة إلى زيادة . ينشأ حضور التمثل بفعل إضافتنا إلى الذات ذلك اللاتشعبي الذي هو الصورة . وفي هذا إعلان عن استلابنا ، أي عن نقصنا التأسيسي وكوننا مائتين . كالموت ، تظل المخيلة ، إن أمكن اللعب على الكلمات ، أو بالأحرى توظيفها مع دريدا ، تقول تظل المخيلة تمثيلية ، أي تمثيلية ، وزيادية . وهذه هي الصفات نفسها التي يمنحها روسو للكتابة . مثل الكتابة ، تكون المخيلة ، التي تنبش ، عبر الاستيهام والتصوير ، القوة ، أو الطاقة ، وتخرجها من مستودعها أو خزائنها ، تقول تكون المخيلة في الألوان ذاته محسنة وضاربة . إذ ، كما كتب روسو : « كذلك هو سلطان المخيلة فينا وكذلك هو تأثيرها : لا تمانع من الرذائل والفضائل فحسب ، بل كذلك من الحيرات والشعور ... » (يذكره دريدا في ص ٢٦٣) .

توجه سلسلتا الحركات هذه أيضاً تصور روسو لولادة اللغة والموسيقى والغناء . وهنا أيضاً « ومثلما وجدنا لدى روسو تقطعاً (توزعاً إلى قطيعين) جنسياً بين ذكورة وأنوثة ، نجد لديه تقطعاً جغرافياً - سياسياً بين شمال وجنوب . يبدو كل شيء في الظاهر وهو يتقلب لصالح جنوب الحرارة والانفداع والقوى ضد شمال البرد والحاجة والحساب . لكن هذا صحيح لديه ، كما سنرى ، في الظاهر أو لدى قراءة أولى فحسب . مثلاً وجدنا لدى روسو مركزية قضيبية ، ستقف لديه أمام مركزية أوربية .

نحو نظرية في الموسيقى :

كيف انحدرت اللغة ، وكيف نشأ الفارق بين لغات الشمال

رغباتين غير المحدودة ، هذا الكليج الطبيعي الذي يذكر روسو بوجوده لدى الحيوانات . فليس هذه الأخيرة ، « ما إن تترى الحاجة حتى تكف الرغبة » (يذكره دريدا في ص ٢٥٥) . يمكن أن نجد للنساء « كايحاً » في « احياء » أو « الحضر » الذي يجب أن يسطع هنا بوظيفة زيادة (محسنة) للهورى الطبيعي . من أجل هذا حل بوصفه زيادة (ضارة) للهورى الطبيعي . من أجل هذا كله وهبنا الله العقل *raison* . والعقل ، كما يدل عليه الأصل اللاتيفي للمفردة *ratio* إنما هو حساب ومعايرة . كما ويعنى : حصة . أو : قسطاً . هو قسط إضافي أو مكافأة ، زيادة (محسنة) للزيادة (الضارة) . كتب روسو : « علاوة على ذلك ، فإن الله يضيف مكافأة مباشرة لاستخدام الإنسان ملكاته ، تلزم هي هذا الميل الذي تشعب به إلى الأشياء التزيية عندما نجعل منها قاعدة أعمالنا . وهذا كله يزر غريزة الحيوان ، كما يبدو » (يذكره دريدا ، ص ٢٦٥) .

العقل زيادة . خلافاً للمخيلة التي هي غريزة للإنسان . والمخيلة ، التي تظل هي الأخرى ملتصبة الأدوار ، تمد الإنسان بما لا يمد به الذكاء وحده أو الفطنة . ليست للمخيلة أصل الرافة فحسب ، بل هي أصل التقدم وبعثن التاريخ . وهذا كله عبر ما تهبه للإنسان من رغبة بالكمال وإقام الأشياء والذهاب في تمسيتها بعيداً . وما من حماية أو إرادة كمال لدى الحيوانات . من هنا افتراقها عن الإنسان : بالمخيلة يصنع الإنسان حريته . كتب روسو في « الخطاب الثال » : « ليس الفهم هو ، إذن ، ما يميز الإنسان بين الحيوانات ، وإنما نوعيته بوصفه فاعلاً حراً » . والعقل ، الذي هو وظيفة للفتنة والتدبر لإرواء الحاجات ، وملكة تقنية وحساب ، ليس هو أصل اللغة التي تمثل هي أيضاً خاصية الإنسان ، والتي بدونها ما من تممية . تولد اللغة ، في نظر روسو ، من المخيلة التي تثير ، أو في كل الأحوال تحفز ، الشعور أو القوى . ذلك أن روسو يعتقد بأنه « من الحاجات وليدت أولى إبداعات الإنسان ، ومن أمواته الأولى انبثقت أصواته الأولى » . هكذا نقف لديه ، من حيث إنسانية الإنسان ، أمام سلسلتين تتقاطعان وتزايضان ، يلخصهما دريدا كالآتي :

- سلسلة حيوانية تنطوي على الحاجة ، والمتعة ، والحركة ، والحساسية ، والفهم والعقل ، ... الخ .

موضوعه الأم بعلمة حاضرة بالطبع عبر هذا كله [، ولما أصبح نظمنا الموسيقى بكلمة ، على هذه الشاكلة ، ويبرجات ، هارمونياً بصورة خالصة ، فليس من الملتصق أن تكون النبرة الشفوية هي التي تتفق من هذا كله ، ولا أن تكون الموسيقى فقدت بالنسبة إلينا كامل طاقاتها تقريباً] (يذكره دريدا ، ص ٢٨٥) . يعترف روسو بأن الهارمونية ، للموسيقى الحديثة للتقنية ، تجد أصلها ، أو بتعبيره هو أمها ، في الموسيقى الميلودية ، أو التقليدية العفوية ؛ ذلك أن الهارمونية كانت دائماً قائمة في الميلودية ، مثلاً كانت الكتابة دائمة الحضور ، من قبل ، عبر « التضفية » في الكلام ، على النحو الذي أبنا غير مرة عن عرض دريدا له . دائماً بنية الـ « من قبل » هذه . ولما لم يكن في مقلدوروسو (ومعه الميتافيزيقا) أن يحو هذه الـ « دائماً من قبل » ، فهو (وهذا ما فعلته الميتافيزيقا دائماً بصدد الكتابة) يصور هذا « التسلسل » حدثاً كارثياً ؛ يصوره كارثة . الفلسفة نفسها مفهومة لديه بوصفها كارثة ، تطفلاً كارثياً . لقد كتب : « ما إن امتلات اليونان بالسفسطائيين والفلاسفة ، حتى لم يعد يرى فيها لا شعراء ولا موسيقيون مشهورون . بتميمهم فن الإقناع ، فقدوا فن الإثارة [أو إلهاب المشاعر] . وإن الفلاسفة نفسهم ، هذا الغيور من هوميروس ويوريبديدس ، قد حط من قدر الأول وعجز عن محاكاة الثاني » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٧) . إن الشرلكنين في المحاكاة السيئة ، التي تأتي لتضد أو تلغي المحاكاة الحقة التي هي نزوع الإنسان الأصلي . ويصبح الأمر لديه على المسرح أيضاً ، إذا كان كتب قبل الفقرة السابقة تماماً : « ما إن انحلت المسارح شكلاً منتظماً ، حتى لم يعد ليغبي فيها إلا بمقتضى قواعد محددة سلفاً . وبقدوما أصبحت تتكاثر قواعد المحاكاة ، راحت اللغة المحاكاتية تضعف . وما إن شلبت الفلسفة [دفعت إلى التمام] وشلبت تطور التفكير النوعي ، حتى نزعا عن اللغة ذلك النبر المشبوب والحي الذي طالما أحالها بالغة الغناء » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٧) .

إن المحاكاة لبنية في الطبيعة . بمحاكاتهم بعضهم البعض ، طور البشر إيماءاتهم وحركاتهم . لكن هناك محاكاة للمحاكاة ، عبر السخرية والتصنع ، أي إفساد للمحاكاة ، هذا هو لسان حال روسو . في أصل الإيماءات الدالة على التصنع المرائي (Simagré) ، يقوم سلوك القرد Singe . إلا أن روسو

والجنوب ؟ ينبغي المرور أولاً بنظرية في الغناء . قبل اللغة . ما من موسيقى في نظر روسو . تولد للموسيقى من الصوت البشري ، وما من موسيقى ما قبل - لسانية . للموسيقى متطورة أولاً . إنها مصوتة ، ولا علاقة لها بالأصوات الطبيعية ، فما من موسيقى حيوانية . عندما نتحدث عن غناء الحيوان أو شلو الطير ، فما هذه بالنسبة إلى روسو إلا رخاوة في العبارة . الفارق بين النظرة والصوت هو الفارق بين الإنسانية والحيوانية . الحيوانية نظرة خالصة لاتدعمها تعبيرية الصوت . وإنما يتجاوز الإنسان الطبيعية والحيوانية بفضل صوته الذي يشق القضاء ويطرح الخارج ويضع الأنفس في اتصال . تاريخ الموسيقى متواز وتاريخ اللغة ، متماز وإليه . والموسيقى هي بالأصل « ميلودية » ؛ هذا التعبير الحر الذي لا تقنين فيه ولا تعقيد . لكن مثلاً انحطت اللغة (التي هي أساساً الكلام) في الكتابة ، انحطت الموسيقى في تحصيلها وتدوينتها الحديثة ، أي في « الهارمونية » . ضد الأخيرة ، شن روسو للموسيقى ونقاد الموسيقى أمي الحروب . إنه يدعو هذا الانحطاط للموسيقى بالتنامية الكارثية . الموسيقى الطبيعية تتأخر بلا منهج ، وهذا هو تعريف الميلودية . مع الهارمونية ، التي هي موسيقى متساوقة ، متناظرة ، معقدة ، ومعقدة ، أي قانونية ، أي بالتالي مكتوبة ، انحطت الموسيقى . كتب روسو : « بقدر ما راحت اللغة تزاد ، تماماً وكمالاً راحت الميلودية ، بفرسها على نفسها قواعد جديدة ، تفقد ، على نحو غير محسوس ، طاقاتها القديمة ، وحل حساب الفواصل على رفاقة التمايلات » (يذكره دريدا ، ص ٢٨٥) .

مرة أخرى ، يبعد الإبدال هنا عن الولادة وعن الأصل الذي هو دائماً أمومي . لاجابة بنا حتى لاستنتاج هذا ، فروسو يقوله بتعابير صريحة . يتمثل نسيان البدء أو الأصل هنا في عملية حساب وتقنين تضعف الهارمونية محل الميلودية ، ومن خلال ذلك ، « علمياً للفواصل الموسيقية محل حرارة النبر » . « فقام » عن الصوت يأتي فيه شيء جديد « ليستلب » ، وفي الأوان ذاته « يحل محل » « الخواص الأمومية » . كتب روسو : « لما كانت هذه المسيرة قد استلبت اسم الميلودية ، فحنن لم نعد نتعرف في هذه الميلودية الجديدة ملامح الأم » يقصد الميلودية الأصلية بما هي أم للميلودية الجديدة التي هي الهارمونية - وتظل

Orienté . يلاحظ الضلوع في المفردة حضور الشرق : **Orient** . هي إذن موجهة إلى الشرق ، مشرقة إذا أمكن القول ، ملامح الشرق ، أو مطلع الشمس ، يمتدضي ميثاقين غربية شمسية التمرکز ، هو بدء الأشياء ومتمهاها ، أما والمأل . اللغة توجه ، أي تشريق . عل أنه ، في نظر روسو ، تشريق مفضل ، بما أنه تعريب . تبتعد اللغة عن شرقها البدئي ، نور الأصل ، صوب الغرب ، الذي هو الليل والموت . اللغة ، بحسب مثل يستعيره روسو من القرن السابع عشر ، بنية تدور . كمثل الأرض تماماً ، التي يدور قطبها الشمالي والجنوبي حول محور معين . لكن ليس من قطب تاريخي أو لوحة ثابتة للغات . بل محض دورة للغة ، أي حيلة للغة بحسب معنى التعبير الفرنسي : **Tour de L'engage** . اللغة مبلورة (بذار وانتشار) ، تنتقل من موسم إلى آخر . كالأرض نفسها مرة أخرى . من الحاجة والهمى ولدت اللغات . الحاجة التي تدفع الإنسان لطلب عون الإنسان ، والهمى الذي يدفع بالإنسان إلى الإنسان سعى تواصل وخطاب . كل واحد من قطبي الأرض انصاع إلى هذا الوازع أو ذلك . إنسان بالجنوب ، الأول ، لم يقبل لشيله : « ساعلى » ، بل : « أحيينى » . إن الحراوة ، الطاقة ، وفرة المصادر الطبيعية ، هذا كله دفعه ، بحسب روسو دائماً ، في اتجاه الهمى لاصوب الحاجة . هو الأقرب إلى الأصل . على حين دفع شظف العيش في الشمال وعداوة العناصر (البرد ، الجليد ، . . . إلخ) دفع إنسان الشمال ، الأول ، إلى أن يصوغ حواراته الأولى لا على هيئة : « أحيينى » ، بل : « ساعلى » . هذا الانقسام تجلده اليوم في كل نظام لغوي . فهو ، بحسب عائدية الفرد ، لغة حاجة (عقلانية) أو لغة همى (عاطفية) ، من هذا الانقسام الداخل - لغوي (داخل اللغة بعامة) ، يستمد روسو تفسيراً ما بين - لغوي (بين اللغات) به يحدد قسمة الألسن . وهذه « الحقيقة » هي التي تجعل في نظره لغات الشمال اليوم لغات همى ، أي عكس ما كانت عليه بالأسس . فبعد العمل وتعدد التقنيات صارت الحاجة إلى العاطفة هي الأغلب . ولغات الجنوب صارت بفضل تهميشها التاريخي ، لغات حاجة . هكذا ، يصبح الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب يغدو شمال الشمال . رسم أو خطاطة ليست بالتبجيل الذي يمكن أن تنصوبه في أول

يلعب أبعد . فهو يرى أنه الإنسان لا يتصنع ويقلد على شاكلة الفرد ، الذي يقلد الإنسان الذي يخشاه هو ويمحاول بلوغ مقامه ، وإنما يقلد إنساناً آخر إما لتحقيره ولخطف منه ، أو لإبراز موهبته هو بالتناول عليه : « إن أساس المحاكاة عندنا [نحن معشر البشر] إنما يأتينا من رغبتنا في الانتيال دائماً خارج أنفسنا » (يذكره ديريدا ، ص ٢٩٣) . إضاد المحاكاة بمفادتها والمبالغة بها هو شيء شبيه بإضاد الذوق بمبالغته . فلسفة ظهور روسوية : « لا يشكل الشره الرغيلة المهيمنة إلا لدى المفتقرين إلى الحب أو البدوق » . ويعقب ديريدا مفسراً : « لا ينتشر إلى الحب إلا من لا يملكون سوى الحب » ، أي أصحاب الإحساسات المفرطة ، غير الرتبة وغير المثقفة .

نعم ، يعترف روسو بأن الكم والمقصلة والتفضية (التي هي أساس المارمونية والكتابة - موسيقية كانت أو سواها) حاضرة ، جيماً ، في الميلوديا . إلا أنه يقوله في نوع من حركة « تهريب » (بمعنى تهريب البضائع **Contrebande**) . حركة عبور غير صريح من حد إلى حد آخر . يعترف روسو (وهنا يفارق الميثاقين) لكن إلى حد معين) بوجود الحد الآخر ويقبل ، ضمناً ، بمنطق الزيادة . إلا أنه يسم هذا كله بصفة اللا - شرعية . كتب : « كان التبر يشكل الغناء بما هو تنعيم جر [والكم يشكل الإيقاع بما هو تنعيم عسوب أو منتظم] ، وكان البشر يتكلمون بالأنغام والإيقاعات مثلاً يتكلمون بالتمفصلات والأصوات . كان الكلام والغناء في الماضي شيئاً واحداً كما يقول ستاربون **Starbon** ، بما يدل ، يضيف هو ، على أن الشعر كان هو منبع التعبير البليغ . كان يجب القول إنها كان لها المنبع ذاته ، وما كان في البدء ليشكل غير شيء واحد . وإذا ما نظرنا إلى الشاكلة التي بها تلاحم أولى المجتمعات ، فهل من المدهش أن يكون الإنسان وضع حكاياته الأولى في أبيات ، وصاغ أولى قوافيته غناء ؟ » (دراسة في أصل اللغات) ، يذكره ديريدا ، ص ٣٠٧ .

حيلة لغة :

اللغة بنية موجهة . أي بحسب اشتقاقية المفردة الفرنسية (وكذلك هي في بقية اللغات الطالعة من الجذع اللاتيني) :

ولهذه . هو ، دائماً ، الرسم المتصور ، بنية الزيدية أو الزيدانية بوصفها بنية . بمقتضاها ، يحرك الموى الحاجة ، بقدر أو يأتى ، من داخل . وتحرك الحاجة الموى ، بقدر أو يأتى ، من داخل . كتب روسو : « معها قال فلاسفة الأخلاق ، فإن الحاجة تدلن بالكثير للأهواء ... والأهواء بلورها تجمد أصلها في الحاجات . » لذا يبدأ روسو « دراسة في أصل اللغات » بتقديم تفسير طبيعي : « إن السبب الأساسى الذى يميزها [اللغات] هو عمل ، إنه أت من المناخات التى فيها تولد والطريقة التى بها تتشكل » (يذكره دريدا ، ص ٣١٢) ، مما يجعله يرى أن اللغة (وهنا تلتقى « دراسة في أصل اللغات » في نظر دريدا ، مع « الخطاب الثالث » ، حيثما اعتقد شارحوروسو بتناقض بين الصين) لم تشهد نشأة اجتماعية بل طبيعية : ففى نظر روسو ما من تأسيس اجتماعى قبل اللغات ؛ ليست اللغات عنصرى فى الثقافة كسواء ، بل هى عنصر التأسيس بعامه ، تتضمن البنية الجماعية وتبينها بكاملها . يمارض روسو هنا فيلسوفاً ككونتياك وسواه . هل أن هذا لا يمنه فى (إميل ...) من أن يبرز عمل الثقافة بما هى عنصر مجتمعى . وهنا يتفاد بوضوح إلى موقف مركزى - أوروبى . كتب فى « دراسة في أصل اللغات » :

ولهذه . هو ، دائماً ، الرسم المتصور ، بنية الزيدية أو الزيدانية بوصفها بنية . بمقتضاها ، يحرك الموى الحاجة ، بقدر أو يأتى ، من داخل . وتحرك الحاجة الموى ، بقدر أو يأتى ، من داخل . كتب روسو : « معها قال فلاسفة الأخلاق ، فإن الحاجة تدلن بالكثير للأهواء ... والأهواء بلورها تجمد أصلها في الحاجات . » لذا يبدأ روسو « دراسة في أصل اللغات » بتقديم تفسير طبيعي : « إن السبب الأساسى الذى يميزها [اللغات] هو عمل ، إنه أت من المناخات التى فيها تولد والطريقة التى بها تتشكل » (يذكره دريدا ، ص ٣١٢) ، مما يجعله يرى أن اللغة (وهنا تلتقى « دراسة في أصل اللغات » في نظر دريدا ، مع « الخطاب الثالث » ، حيثما اعتقد شارحوروسو بتناقض بين الصين) لم تشهد نشأة اجتماعية بل طبيعية : ففى نظر روسو ما من تأسيس اجتماعى قبل اللغات ؛ ليست اللغات عنصرى فى الثقافة كسواء ، بل هى عنصر التأسيس بعامه ، تتضمن البنية الجماعية وتبينها بكاملها . يمارض روسو هنا فيلسوفاً ككونتياك وسواه . هل أن هذا لا يمنه فى (إميل ...) من أن يبرز عمل الثقافة بما هى عنصر مجتمعى . وهنا يتفاد بوضوح إلى موقف مركزى - أوروبى . كتب فى « دراسة في أصل اللغات » :

« فى الشمال يستهلك البشر الكثير على أرض جاحدة ؛ وفى الجنوب القليل على أرض خصبة : من هنا يولد اختلاف جديد يحيل أولئك شغولين وهؤلاء تاملين ... » (يذكره فى ص ٣١٧) .

لا تناقض - فى نظر دريدا - بين النصين . فالثقافة Culture موصولة لدى روسو بالزراعة Agriculture . يقدم الإنسان « بالتثقيف » بمعنى معالجة التربة والفرس ، وبمعنى معالجة الفكر . إنه يقيم مجتمعاً ، و « لا تكون بلاد عديدة الاكتراث بثقافة البشر » . لكن خاصة الثقافة هى أيضاً الانفتاح على ثقافات أخرى والنظر بعيداً : « ليس الإنسان مغروساً فى بلاد كشجرة ... » ؛ هو ، كما يرد فى النصين المذكورين ، منخرط فى هجرات وثورات للأرض أو انقلابات . من هنا نقدر (لكن هذه حركة أولى لدى روسو ، ستليها ثانية) أن نتتقد التمرکز العرقى من حيث إنه يبقى علينا حيسى موضعية أو عالمية ما ، وثقافة تهميرية معينة . يخطئ الأوروبى عندما لا يسأل أو يتنقل . ولكن نقد أوروبا التهميرية ، أى كإها قاعه وكإها تبيحت عن نفسها تهميرياً ، لا يولد مانعاً روسو من التفكير بأن موضع الأوروبى بالذات من العالم يمنحه هذا الامتياز الممثل فى سهولة الانتقال والانفتاح على الأفق الكونى وعلى تنوع الثقافة الإنسانية . فللأوروبى ، ساكن المركز ، يظل متاحاً أن يكون أوروبياً وشيئاً آخر . يخطئ الأوروبى ، فحسب ، فى عدم استغلال واقع هذا الانفتاح . هذا كله يمكننا من فهم هذا

« وإنما يكمن عيب الأوربيين الكبير فى التلصق دائماً حول أصل الأشياء انطلاقاً مما يحدث قريباً منهم (...) لا يرون فى جميع الأنحاء سوى صقيع أوروبا ومجالدها ، ولا يفكرون بأن النوع البشرى ، كجميع باقى الأنواع ، قد ولد فى البلدان الحارة ، وأن الشتاء لا يكاد يكون معروفاً فى ثلثي الكرة الأرضية (...) إن النوع البشرى ، الذى ولد فى البلدان الحارة ، يتشرب من هناك فى البلدان الباردة ؛ وفى هذه الأخيرة يتكاثر ويتجه بعد ذلك إلى البلدان الحارة . من هذين الفعل ورد الفعل تأتى انقلابات الأرض والحركة الدائمة لساكنيها » (يذكره دريدا ، ص ٣١٧) .

وكتب فى (إميل أو التربية) :

« لا تكون بلاد عديدة الاكتراث بثقافة البشر ؛ وإن هؤلاء لا يقدرون أن يكونوا كل ما يمكن أن يكونوه [يتحققوا بالكامل] إلا فى المناخات المعتدلة . فى

فأصواتهم الأكثر طبيعية هي أصوات التهديد والوعيد ، وهذه الأصوات تكون دائماً مصحوبة بتمفصلات قوية تحلها خشنة وصانعة ... هذه هي ، في رأيي ، البواعث الطبيعية الأكثر عمومية للفروق للميز للغات البدائية . أما لغات الجنوب فلا بد أنها كانت حيوية ، مرنة ، تيرية ، نصيحة ، وغلظة لفرط طاقتها ؛ ولغات الشمال صماء ، جهمة ، منفصلة ، رتيبة ، واضحة لوفرة كلماتها أكثر مما لجودة تراكيبها . واللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لا تزال تحفظ بشيء من هذه الفوارق » (دراسة في أصل اللغات) ، يذكرها دريدا ص ٣٢٠ - ٣٢١) .

لكن إذا كان هذا يتخذ إنسان الشمال من الموت ، أو من الشمال المطلق الذي هو الموت (عبر البرودة والجليد والجرع ، ... إلخ .) ، فإنما يشن موت آخر : شدة الكسح . من وجهة النظر هذه ، تكون الحياة والطاقة والرغبة ، ... إلخ ؛ في الجنوب . أما الكتابة في الشمال . باردة ، مشغولة ، مفكرتها ، وموجهة إلى الموت بفعل هذه الحياة (العذوبة) اللغوية المتمثلة في إزادة صيانة الحياة . كلما ازداد تفصيل اللغة ، وكلما زادها تفصيلها قوة وصرامة ، زاد ، في نظر روسو ، استعذابها للكتابة واستدحائها لها . هذه أطروحة مركزية في (دراسة في أصل اللغات) . فروسو يكمل الفقرة السابقة كما يأتي :

« اللغات الحديثة ، على كثر امتزاجها وإعادة سبكها ، لا تزال تحفظ بشيء من هذه الفوارق : فمثل الفرنسية والإنجليزية والألمانية اللغة الخاصة بأناس يساعد بعضهم البعض ، يفكرون معاً بيسرودة أعصاب ، أو أناس غضوبين سريعى التأثير ، أما رسل الله ، الذين يعزلون عن الأسرار المقدسة ، والحكام الذين يهرون الشعب شرائته ، والقادة الذين يجتلبون الحشود ، فلا بد أنهم ينطقون بالعربية أو الفارسية . [يعلمنا دريدا في موضع آخر أن روسو كان يعد التركية لغة شمالية] . إن لغاتنا [نحن أهل الشمال] ، لأفضل مكتوبة منها متكلمة ، ونحن نقرأ بأكثر متعة مما نسمع . بالعكس من هذا ، تحسر اللغات الشرقية ، عندما تكتب ، حيرتها وحراوتها : لا يكمن المعنى في

القطع من (دراسة في أصل اللغات) التي يجيل فيها روسو اللغات إلى صيرورة واحدة ، ولكن متدرجة ، وفي الألوان ذاته يرطها بطبيعة : « إن جميع البشر يصيحون على الملأ الأبعد نظراً ، ولكن تقدمهم متباين . في اللغات الجنوبية ، حيث تتميز الطبيعة بالسخاء ، تولد الحاجات من الأهواء ؛ وفي البلدان الباردة ، حيث تنسم الطبيعة بالشفة ، تولد الأهواء من الحاجات ؛ واللغات ، البينات البائست للضرورات ، إنما تميز بحسب أصلها العسير » (يذكره في ص ٣١٩) .

وعليه ، فالإحعاء للتلذج للأهواء ولتبر الأصل إنما رافقه إبدال متدرج ، وحركة زيادة . لقد أحل إنسان الشمال « سعادته » محل « أحيائه » ، والوضوح محل الطاقة ، والمفصلة البنية المعقدة للألفاظ وصياغتها في نحو مبنى (حل طبيعية النبر ، والعقل محل القلب . صحيح أن الإبدال يفصح هنا عن تضال للطلاقة والحرارة والهوى والحياة ، ولكنه يظل معنى تحولا وثورة في الشكل وليس مجرد تضال للثورة . الشمال أصل آخر . الشمال المطلق هو الموت . وإذا كانت الحاجة تعاود بين البشر بدل أن تقرب فيما بينهم ، فهي إنما تشكل في الشمال أصل المجتمع : « كانت العطالة التي تغشى الأهواء [في الجنوب] قد تركت المحل للعمل الذي يقومها [أي الأهواء] : فقبل التفكير بالمعيش بسعادة ، كان يجب التفكير بالمعيش . ولما كانت الحاجة المشتركة توحد البشر أكثر مما يفعل الشعور ، فإن المجتمع لم يتشكل إلا بالصناعة ... » (يذكره دريدا ، ص ٣٢٠) .

لم تحذف الملاحظة ، إذن ، لدى إنسان الشمال ، بل خضعت لتبدل . وما المزاج الغضوب والذعر والهياج والقلق لدى أهل الشمال إلا عدوى معدلة من عاطفية سكان الجنوب . فارق في المزاج سيقظ فاروقاً لغوياً : « للبلدان الحارة أهواء شبيهة نابعة تميل إلى الحب والرخاوة ، فالطبيعة هي من السخاء معهم [أي سكان الجنوب] بحيث لا يحتاجون تقريباً للقيام بأي شيء ؛ ما إن يجد الآسيوي نساء وراحة حتى يكتفى . أما في الشمال ، حيث يستهلك السكان الكثير على أرض جاحلة ، فالبشر ، الحاضرون لكل هذه الحاجات ، سريعو الإثارة ؛ كل ما يقام به حولهم يقضيهم (...) ولذا

حركة عود ، بسيطة :

يرفض روسو ، إذن ، الكتابة باعتبارها لا تمكن من القبض على الحضور . ولكنه يعلن كذلك عن عدم اكتشافه بالكام ، الذي لا يجب من الحضور إلا وهمه ، والمسكون بموضه الأصل المتمثل في المفصلة و . . . الكتابة . هذا كله (وهنا بعد آخر للزيادة الروسية) يجعل روسو يتحصر على عهود كانت الإيماءات كافية فيها لتأسيس خطاب الإنسان : « حتى إذا كانت لغة الإيماء ولغة الصوت طبيعيتين بالقدر ذاته ، فإن الأولى تنظر مع ذلك أسهل وأقل تبعية للتعاقدات : ذلك أن الأشياء التي تستوقف أبصارنا هي أكثر من هذه التي تستوقف آذاننا ، وإن الصور هي أكثر تنوعاً من الأصوات » ثم إنها أكثر تعبيراً وتقول [ما تريد قوله] بزمن أقل ، (يذكره دريدا ، ص ٣٣٣) . ملاحظ ، إذن ، للعلامة المباشرة أو الفورية . يجد روسو مثلاً دالاً عليها في لغة العشق الإيمائية (التي سنرى عما قريب أنها لا تصلح في نظره إلا مثلاً ما بعلدياً ، أي زيادة محاكاةية تؤكد أصلاً الإيماء محمواً) :

« يقال إن الحب هو خشنع الرسم . إنه يقدر أن يخشنع الكلام أيضاً ، ولكن يتجاح أقل . فلمع اكتشافه [أي الحب] به [بالكلام] يجعله يزدرى : لديه وسائل أكثر حيوية لميعر عن نفسه . فكم من الأشياء تقول لخيال عاشقها هذه التي ترسمه [على الأرض] بكل هذه المتعة ! أية أصوات كانت ستستخلف للتعبير عن حركة العود [البسيطة] هذه ؟ » (يذكره دريدا ، الصفحة نفسها .)

حركة عود ، كالعود الصغير الذي به ترسم العاشقة خيال عاشقها على الأرض ، كذلك هي الإيماءة . عود (وليست الصورة نفسها بريئة من ظلال جنسية) من ميزاته أنه يظل لصيقاً بالجسد الراضل لا ينفصل عنه كما يفعل الكلام منزوعاً كان أو مكتوباً . كما أن الرسوم يظل حاضراً تقريباً « في شخصه » غلط طيفه أو ظل جسده أو خياله . اقتصاد صارم . إن حركة العود هذه هي من الثراء بحيث لا يقدر أي خطاب إلا أن يخترها . حتى إذا كان خطاباً منزوعاً . فلئن كانت العلامة المكتوبة غائبة بطبيعتها عن الجسد ، فإن الكلام يجعل هو الآخر هذا الغياب في عنصره غير المرئي والموائى أو الأليرى . فهو

الكلمات إلا نصفياً ، كل قوته في الثبر ؛ فمن يحكم على عبقري أهل الشرق بالاستناد إلى كتبهم هو كمن يريد رسم إنسان انطلاقاً من جلته » (« دراسة في أصل اللغات » ، يذكرها دريدا ، ص ٣٢١-٣٢٢) .

الكتابة/ الكلام : الإنسان الحي / المجلد . ولولت يتسرب إلى اللغة عبر المفصلة والصرامة والبنائية والضخمية . غير التقيط أو الإشارية للضوية (حركة الفواصل والمدايات وما إليها) . تقيط يأتي ليضاعف تحفصل الكتابة ، ليضاعف تحفصل المتفصل ، أي لا - كلامية المكتوب أو لا - شفهيته . هذا التقيط يلخص بؤس الكتابة ، للمهجورة على هذا النحو إلى مساقها وحدها ، والمعاجة عن عكس الكلام أو الأصوات اللغوية وانحناءاتها وامتداداتها مهما كان في مدات هذه اللغة أو تلك من سمة وبراعة . لكن في هذه المفصلة اللغوية بالذات يلوح دريدا ما سبق وأن أشرنا إليه من « كتابة أصلية » ومن حضور للكتابة حتى في الكلام غير ما نمارسه في الكلام من « قضية » وتوزيع للعناصر البنائية للجملة يعرب من قبل عن عمل نحوي أي كتابي . وسوسير نفسه كان يقر بأن المفصلة ، أي القدرة على إنشاء خطاب لغوي مبنين ، هي ، وليس اللغة المتكلمة بحد ذاتها ، ما يشكل خاصية الإنسان . أما روسو فيرى في ولادة هذه المفصلة وماخفها من تعقد للكلام ، ولادة الكتابة ، أو ، بالأحرى ، تحول اللغة إلى كتابة . غير أنه يرى أيضاً أن هذا التحول حادث منذ الأصل . إنه ، بحسب حوشيته الخاصة ، تحول اللغة إلى لغة ، أي صيرورتها لغة . وهو يقول عن المفصلة وعن الكتابة إنها مرض ماعد - أصل للغة (افهموا : مرض للغة أو قساد لها ، وتلوث ، حادث بأكثر ما يمكن قرأاً من الأصل) . تعمل المفصلة والكتابة ، إذن ، في أصل اللغة . وشأنها شأن المحاكاة ، التي سبق وأن عرشنا - صعبة دريدا - رؤية روسو لها ومرضها المتمثل في محاكاة المحاكاة ، وللأسباب العميقة نفسها ، تتمتع للمفصلة بقيمة وعمل ملتبسين : هي مبدأ حياة ومبدأ موت ، عامل خير وعامل شر . إنها ثنائية التطور بالذات : « لا تعتمد اللغات التماثلية إلا للشر . لذا يحقق الإنسان تطوراً » ، نحو الأخير أو نحو الشر ، ولذا لا تحقق الحيوانات أي تطور » (يذكره دريدا ، ص ٣٢٦) .

يحملان هما أيضاً الموت) تحملان أحياناً حمل الكلام عندما يتضمن تعميلاً أكبر بالغياب . هذا ما يحدث أحياناً في الحب مثلاً عندما يصير الكلام فصل النظر أو الصمت حله بين العاشقين : « يقدر [الحب] أن يتخربع الكلام أيضاً ، ولكن بنجاح أقل ... » .

هذا هو أيضاً ما يدفع روسو إلى تفضيل اللغات الإيجوجرافية ؛ لغات الكلمات المرسومة ، كالهيروغليفية - المصرية القديمة : « إن ما كان القلماء يقولونه بأكثر حيوية ، ماكانوا يعبرون عنه بكلمات وإنما بعلامات ؛ إنهم ماكانوا يقولونه وإنما يرونه (من الإرامة) » . ماكانوا ؛ كما يذكرنا به ديريدا ، ليروا الشيء وإنما استعارته المرموزة أو تعييله المرسوم . في تطور للجمعات ، تظل الميروغليفية هي النموذج للغات الوحشية (بمعنى القطرية) ، أي التالية للبداية والسابقة للبربرية : « هذه الحالة [حالة اللغات الميروغليفية تستجيب إلى اللغة للشوية [لغة الهوى] وتقتضى وجود مجتمع معين وحاجيات تخضعت عنها الأهواء (...) إن رسم للأهواء ليناسب الشعوب الوحشية » (يذكره ديريدا ، ص ٣٣٧) .

وإذن ، فالكتابة الميروغليفية التي ترسم لا الشيء وإنما حالته (رسم للدال ، أي دال للدال) هي إذن استعارية أو تعييلية allegorique . والإيمامة ، التي تمرص عن الكلام قبل الكلمات ، « غاطبية الأعين » ، هي لحظة هذه الكتابة الوحشية . والكتابة للمرسومة هي من الأهمية لدى روسو بحيث تلغى إلى وضع نظرية في الصورة سيان لينقضها أيضاً في محل آخر . وحلما الصورة ، التي تستوقف الأعين ، تقول في نظره ما لايقوله الصوت ، الذي يستوقف ، من ناحيته ، الأذنين . يسرد روسو هنا حكاية دالة - يروى كليمنت الألكسندري ، وكذلك هيرودتس ، أن إيدانتورا ، ملك « السيت » ، كان متأهبا لمقاتلة داريوس الذي عبر نهر الإستير في نية لغزو بلاد . ويدل أن يبعث له برسالة محررة كتابة ، لوسل له ورقة مرموزة رسم عليها فأراً وضفدعة وطاقراً وسهماً (في رواية أخرى : خسة سهام) وعري . كان تأويل المؤرخ هيرودتس لها هو التالي : ظن داريوس أن أهلى سبعة كانوا يقولون له عبر هذه الأحجية إنهم يعدونه الماء واليابسة ويعلمون خضوعهم له . فالفأر ، بحسب هذا التأويل ، يدل على

ما إن ينطق به حتى يتخربع - عاجز هو عن عمالة تماس الأجساد . خلافاً للإيمامة ، هذه الحركة الجسدية الناتجة عن الهوى لا عن الحاجة ، وللملتصقة بقله أصلها ، حتى لتخفظنا من الكلام الذي يكون استلاباً بانيه ذى بدله ، والحاصل للغياب والموت . حتى عندما لا تسبق الإيمامة الكلام ، مثلاً حصل في الأصل كما يرى روسو ، فإنها ، أي الإيمامة ، تلقى أحياناً لتحل محله أيضاً ولتردم نقصاً فيه أو عجزاً . هذه الحركة الزيادة المتبادلة هي ، وإن لم يقل روسو ذلك ، نظام اللغة ونسقها . فالإيمامة المرئية ، التي هي أكثر طبيعية وتعبيرية وسبداً ، تقدر أن تنزاد على الكلام للزاد هو نفسه على الإيمامة . كتب روسو :

« إن لغة الإنسان الأولى ، اللغة الأكثر كونية ، والأكثر اكتنازاً بالطاقة ، والرحيدة التي كان [الإنسان] بحاجة إليها قبل أن يجد نفسه مضطراً إلى إقناع لئاس مجتمعين ، هي صرخة الطبيعة ... وعندما بدأت أفكار البشر بالانتشار والتعدد ، وعندما نشأ بينهم تواصل أكثر مباشرة ، راحوا يبحثون عن علامات أوفر ولغة أكثر امتداداً : فأكثروا من انتشاءات الصوت وأضافوا إليها الإيمامات التي هي ، بطبيعتها ، أكثر تعبيرية ولا يمثل معناها لتحديد سابق بالقدر نفسه » (يذكره ديريدا ، ص ٣٣٤) .

صحيح ، إذن ، أن الإيمامة مضادة هنا للكلام . لكن ليس بوصفها زيادة وإنما بوصفها رجوعاً إلى علامة أكثر طبيعية ، وأكثر تعبيرية ، وأكثر مباشرة . أكثر كونية لأنها أقل امتشالاً للتعاقبات التي بها تتشكل لغة كل مجتمع . ولكن عندما تكبر المسافة الفاصلة بين المتخاطبين ، وتصلد الرؤية المباشرة ، تنشأ الحاجة إلى الصوت ، الذي يظل أكثر نفاذاً ، أو إلى المكتوب ، الذي هو أكثر اقتداراً على التنقل أبعد . هكذا يكون كل شيء في اللغة ، في منطقها بالأصل ، قبل أن تنشأ قسمة الثقافة / الطبيعة . فالزيادة ، كما لاحظنا في هذه الأمثلة الروسوية ، يمكن أن تكون طبيعية (الإيمامة) أو اصطناعية أو ثقافية (الكلام) . هذه الزيادة المتبادلة والامتصاصية غير المتشابهة هي التي تجعل النظر والصمت (اللذين يقول روسو إنهما

وولنا لأته يخرقنا . نقدر ، يقول روسو ، أن تتلافى النظر إلى شيء مرئي ، وأن نطبق العينين أمام الكتب ، إلا أن ساليبتا وهواتا لا يقدران إلا أن يستشعلا للنيران . فهله لا نقدر أن « نمنع جهازنا [العنصرى] عن تقبلها ، وهى تتغلغل عبره حتى أعماق القلب » . يخرقنا الصوت بعنف . إنه الطريقة الفضل للاختراق والتغلغل والاستدخال . وكما رأى روسو فإن نفاذية الصوت تتحقق أولاً ، ويتحقق منها أولاً ، في « سماع المرء - نفسه - يتكلم » ، أى في بنية المناجاة والمخاطبة الذاتية . هذا العنف ، الذى يرافق تغلغل الصوت في الأعماق ، يدفع روسو إلى تخفيف مديحه للهوى وإلى الارتباط من توافؤ الصوت والقلب . إلا أن هناك عنفاً آخر أظن . فالصوت لا يقدم لى الشيء ، وإنما صورته الصوتية التى تحمل عمل الشيء طامسة إياه ومتغلغلة بعمق « حتى أعماق القلب » . إن الطريقة الوحيدة لاستدخال الظاهرة إنما تتمثل في تحويلها إلى صواتة ، أى اختزالها إلى شيء مسموع . كتب روسو : « إن الانطباع المتتالى الذى يولده الخطاب المتصاعد في ضرباته ، ليهبكم انفعالاً مغايراً لما [لهذا الذى يوفره] حضور الشيء نفسه بالذات ... قلت في عمل آخر لم تؤثر فينا المصائب المصطنعة أكثر من الحقيقية » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٢) . اصطاع ، إذن ، بل وخطالة . والصوت هو أيضاً ، كالكتابية ، خصيئة للحضور . وهذا هو ما يفسر حين روسو إلى مجتمع للحاجات نراه ، أى روسو ، وهو يحط من شأنه في محلات أخرى . الحلم بمجتمع صامت لم يكن الإنسان بحاجة فيه إلى الكلام ، مجتمع سابق لأصل اللغات ، أى ، بكامل الدقة ، مجتمع مما قبل المجتمع . ليست اللغات إلا وليدة أهوائنا ، وهنا الطامة الكبرى : « هذا يدفعنى إلى الاعتقاد بأننا لو لم تكن لدينا أبدأ سوى حاجات طبيعية ، لكان في مقدورنا تماماً ألا نتكلم أبدأ ، وأن نضاهم بأكملنا بلغة الإيماءات وحدها . كنا سنقدر أن نقيم مجتمعات قليلة الاختلاف عاها على اليوم ، بل لربما كانت ستسير إلى غايتها على نحو أفضل . كنا سنقدر أن نسن قوانين ، ونختار زعماء ، ونبتكر فنونا ، ونقيم التجارة ، أى ، بكلمة ، أن نقوم بالقدر نفسه من الأشياء التى نقوم بها بالرجوع إلى الكلام » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٢ - ٣٤٣) .

من وجهة نظر « الكتابة » الصامتة هذا ، إنما يشبه مجيء الكلام كارتة وسوء للمقادير غير متوقع . فما كان شيء في نظر

البابسة ، والصفحة على الماء ، والظاهر يمكن مقارنته بالخصان ، والسهم تقى أنهم يتجهون له عن قربهم . إلا أن جوريس ، وهو أحد من شاركوا في إعادة للجوس ، قدم تأويلاً آخر هذه ترجمته : « إن كنت ، بدل الحرب كالطير ، ستختبئ في الأرض أو الماء كما تفعل القتران أو الضفادع ، فسوف يهلك بهذه السهام » . تعقيب روسو : « طرح الجنلى [الرسول] حديثه [الأحجية] وانصرف . ولقد فهمت هذه « الخطية » الرهية وما كان داريوس ليعمل شيئاً كمثل الرجوع إلى بلاءه بأسرع ما يمكن . ضعوا حروفاً [مكتوبة] محل هذه العلامات [المرسومة] : كلما كثر تبديلهما قل ما تثيره من الدهر فلا تعلم أن تكون تيجماً لأن يفعل داريوس إزاهه سوى أن يضحك » . وهذا ما يعممه روسو على الخطاب والكلام : « إن الخطابات الأكثر فصاحة هى هذه التى ترصع فيها أكبر قدر ممكن من الصور ، ولا تتمتع الأصوات ببطاقة أكثر مما عندما تكون آثاراً للألوان » (يذكره دريدا ، ص ٣٣٩ - ٣٤٠) .

نتيجة حاسمة : إن الفصاحة ، التى هى قوة البيان وبلاغة الخطاب ، إنما تتأين من الصور . والمجاز في اللغة المحكية إنما يستمد طاقته من المرئى ومن ضرب من صورة أو هيروغليفيه شفهي . وما يستنتج دريدا من هذا كله ، وهو خلاصة الزيادة ، التى « يعنى » أمامها روسو أو يقولها دون أن يقولها ، هو التالى : إننا إذا ما تذكرنا ما سبق أن قاله روسو من أن عمل الخيلة (الصور المرئية والفضاء والرسم والكتابة ، ... إلخ) . إن هو إلا هنر للطاقة وأهوى يجعله يطابق بينه وبين الحاجة والموت ، فنقول إذا ما تذكرنا هذا فسندرك محمولين إلى الاستنتاج التالى : إن عناصر متنافرة أو معتبرة متنافرة (الصوت ، الرسم ، الحرف) إنما تعادل في أهميتها الكتابية . هذا الاستنتاج يفرض نفسه ، إذ مهما بدا من « التنازع » روسو للصوت ضد الكتابة ، بما يجعله ، ساعة يقول ذلك ، متطابقاً والمقاصد الأكثر عمقاً للميتافيزيقا ، فهو لا يعم في لحظات أخرى أن يقدم « محاكمة » للصوت رهية ينبئ أن نعرض ها هنا عناصرها .

إن إشكالية الصوت ، الصوت بعلامة ، سواء أكان بشرياً أو لغيرياً أم لا ، هى التالية : إن الصوت ممسا ويشير هواتنا

فعلها ، « غرغرة » ، أو « حفر » مثلاً] نستعزنا بوجودنا دون انقطاع « يذكره دريدا ، ص ٣٤٦ » . (يذكرنا دريدا في موضع آخر من الدراسة بأن هذا التفضيل للغة بلا تفضل ، أي لغة غناء محض ، هو الذي يدفع روسو من ناحية أخرى إلى دعم الفرضية ، للمشكوك بها حالياً ، القائلة بأن هوميروس ، أكبر للمخنيين ، كان في الواقع أعمى لا يجيد الكتابة) .

إن هذا الطور ، الموصوف هنا بصيغة الاحتمال ، هو ، من قبل ، طور اللغة التي تجاوزت الإيماء والحاجة والحيرانية ، ... إلخ . ولكنها لغة لم يفسدها ، بعد ، عمل التفضيل والتعاقد والزنادية . زمن هذه اللغة هو ، كما يصفه دريدا ، الحد الفلبي ، المتعلم البلوغ الأسطوري ، بين الـ « ما قبل » و « ما لم يحدث بعد » (أو الـ « ليس بعد ») : زمن اللغة الوليدة أو الناشئة ، مثلما كان هناك « مجتمع وليد » . لا قبل الأصل ولا بعده . في محل آخر كتب روسو : « من يدروس تاريخ اللغات وتطورها ير أنه كلما أصبحت الأصوات رتيبة ، كثرت الحروف الصحيحة . وعمل النبرات ، التي ستمحي ، والكلم ، السلي مستساوي ، ستشوب تراكيب نحوية أو تمفصلات جديدة : إلا أن هذه التغيرات لا تحدث إلا على مر الزمن (...) يبدو في هذا التطور طبعياً تماماً » (يذكره دريدا ، ص ٣٤٧) .

يتضح من هذه المدورات والمداورات أن الزيادة (هذا الحلول للكلم عمل النبر ، سريان نوع من الكتابة الأصلية في كل من الكتابة والكلام ، كون الشمال جنوب الجنوب ، والجنوب شمال الشمال ، ... إلخ) . هي ما يجيل يمكناً ما قد يشكل خاصة الإنسان : الكلام ، المجتمع ، الهوى ، ... إلخ . ولكن ما خاصة الإنسان ؟ هي ، من جهة ، ما يجب التفكير بإمكانته قبل الإنسان وخارجاً عنه . يدع الإنسان نفسه يعاد إلى نفسه ، كما رأينا ، عبر الزيادة التي ليست صفة عرضية للإنسان ولا جوهرية . ومن جهة ثانية ، فالزيادة ، التي رأينا مع دريدا أنها لا تمثل شيئاً ولا حضوراً ، ولا كذلك غياباً ، ليست جوهرراً للإنسان ولا خصيصة . إنها كما كتب دريدا ، لعب الحضور والغياب الذي لا تقدر الميتافيزيقا ولا الأنطولوجيا أن تقبضا عليه . هي النقص الذي يجد في الآخر قمامة والنواب عنه ، ما يكمله و « يولد » بتحويله إلى سواء ، ما يصنع

روسو ليحيله ضرورياً . في خاتمة (دراسة في أصل اللغات) نجد الرسم نفسه مقلوباً . ومرة أخرى ، يكون الأصل (أو الـ « أصل ») الفعل للغات متشلاً في لفظة ، هذه الزيادة التي تمكن من إحلال عضو على آخر ، مفصلة الفضاء والزمن ، النظرة والصوت ، اليد والفكر ، وتعميم أكثر ، الطبيعة والتعاقد الاجتماعي ، الطبيعة وأشياء أخرى . المفصلة التي تجترح اللغة (بالمعنيين الاثنين الممكنين للمفردة العربية ، تلشين وجرح : البداية بما هي اجترار وانجراح ، بدء وتثلم ، مثلما تدل المفردة الفرنسية : entammer على التلشين : تلشين الشيء وتثلمه ، فكل تلشين هو ثلم وإنقاص ، وكما يذكر به أحد الفلاسفة فاليوم الأول بعد الولادة هو اليوم الأول صوب الموت) . إن اللغة تجترح وتفتت الكلام بوصفها مؤسسة مولودة من الهوى ، ولكنها تهدد الغناء الأصل عبر التعاقد الاجتماعي على قواعد معينة تصنع اللغة لانتزاعها من الصرخة الأولى ، صرخة الطبيعة . يريد روسو أن يفضل الأصل عن الزيادة ، ويجد تحت طوعه جميع عناصر اللوجوس الغري الذي يتبني أن من غير الممكن ألا يكون ما يدهي بالأصل سوى نقطة في نظام حركة الزيادة . ولكنه يصطلم بالزيادة في كل خطوة . لتأمل مع دريدا لغة الأصل كما يتخيل روسو أنها كان يجب أن تكون :

ولما كانت الأصوات الطبيعية عديدة التفاضل ، فتستكون الكلمات [في لغة الأصل هذه] قليلة التفاضل [هي أيضاً] ، إن بضعة حروف صحيحة (صائتة) موضوعة فيها بحيث تمحو المسافة بين الحروف المعتلة (اللينة) ستكفي لإحالتها متدفقة وسيرة على النطق . وبالمقابل ، فإن الأصوات [اللغوية] ستكون بالغة التنوع ، وإن تنوع النبرات سيضاهي الأصوات [البشرية] نفسها بالنبرات ، إن الكم والإيقاع سيشكلان مصدرين جليدين للتوليف ، بحيث إن الأصوات [البشرية] والأصوات [اللغوية] ، والنبر والعدد ، [هذه الأشياء كلها] التي هي [أشياء] طبيعية ، ستدع القلوب من العمل للتفاضلات التي هي [أشياء] تعاقبية ؛ بل أن نتكلم ، سنغني ، وستكون أغلب الكلمات الجارية أصواتاً محاكاةية أو نبرات للأهواء أو آثار أشياء حسية : إن الأنوماتوية [الكلمة الصائتة ، أي الحاملة في لفظها أثر

إخلافه عن نفسه ، أي اخر(ت)لانه . ولذا فإن خاصية الإنسان ليست بخاصة الإنسان حقاً : إننا لنقف هنا أمام تصدع الخاص أو الخصوصي بعملة . إن تاريخ الإنسان الواصي ذاته إنساناً إذا هو متفصل جميع الحدود المذكورة وسواها فصا بينها . لا تتعلم الزيادة (لا تسود) مثلاً ، اللغة التي هي الألوان ذاته صرخة ، والحضور الذي هو اكتفاء بذاته وملاء ، والحاضر غير المتشظ ، إلى ما قبل وما بعد ، هذا كله لا يسود والزيادة لا تتعلم (إلا لدى ما لا يكون الإنسان : الطبيعة ، الحيوانية ، الطفولة (غير الواعية لكونها إنساناً) ، الجنون ، الآلوهة ، ... إلخ ، وهذه « الحالات » كلها لا تتنتج بديماً بقيمة حقيقة . شأنها شأن فكرة الحقيقة ، إنما تعود جميعاً في نظر دريدا إلى حقيقة للزيادة . ليس لها من معنى لإدخال « سلاج » اللعب هذا . وإن ، فالكاتبه تبولدريد مثل اسم آخر لبنية الزيادةية هذه . وإذا ما نحن نذكرنا كيف يرى روسو أن لفصلة هي التي تحيل ممكناً كلاً من الكتابة والكلام (لغة هي بالضرورة مفصلة ، وكلما زادت تفصلاً زادت استعداداً للكتابة) ، فلننا نتأكد هنا عما يبلو سويسر متردداً في قوله في « الأناجرامات » (الجناسات التصحيحية) من أنه « لاصواته قبل الكتبة » ، أي لكلام قبل الكتابة (الأصلية) .

منطق الحلم :

هكذا نقبض على أوليات كتابة الزيادة لدى روسو . أرونا دريدا كيف ينقل روسو و « يشوه » « علامة الزيادة » ، يلويها ، يدخلها في مداخل لأربط بينها لأول وهلة . كيف « يشوه » ويلوي علامة « الزيادة ووحدة الدال والمطلوب فيها كما تتمفصل عبر الأسماء (الزيادة ، الزائد أو النائب ، ... إلخ . .) ، والأفعال (يزيد وتزوب ويحل على ... وقوم مقام ... إلخ) ، والنموت (الزائد ، الزيدى ، للزبد ، ... إلخ .) يجعل هذه المداليل تلعب في « سجل » كلامه أو مستويات الكلام عنده لعباً يصغر أو يكبر . لكن هذه التفتيلات ، وهذه « التشويشات » إنما هي منظومة وموجهة بالرحلة المفارقة التي هي نفسها من طبيعة زبديدة : الرغبة . وكما في تحليل فرويد لـ « منطق » الحلم أو « نحوه » ، الذي يستعمله دريدا ، فإن العناصر غير المنسجمة ، أو حتى التضارية ، تكون مقبولة على الفور وبصورة متزامنة ما إن

يتعلق الأمر بتحقيق رغبة . يوفق الحلم بين شئ العناصر - وكذلك تفعل زبديدة روسو . وذلك على حساب ما يدعوه الفلاسفة والمناطق ببدأ التطابق ، أي على حساب « الطرف الثالث المرفوع » أو المسقط ، وهو هنا الزمن المنطقي للمنى . والأل ، وإن تحقق للفقاريه اللعب الذي يمارسه روسو على المداليل ، وليه للعلامة « زيادة » على نحو شبيهة بسينمائية الحلم ، ينبغي أن نسمي مع دريدا إلى تشخيص الحلم الذي يوجه كتابة روسو ، ويجعل منها ، حتى في جانبها النظرى والمتوخى العلمية ، نقول يجعل منها مسرحاً لرغبة . نعم ، فحق نفهم عائدية خطاب روسو إلى تاريخ الميتافيزيقا الغربية (التي يذكروا دريدا بأنه إليها يعود حتى مفهوم « التاريخ » نفسه بالذات) ، نقول عائدية إليها عبر دوراته حول مفهوم الحضور باعتباره حضوراً - في - الذات ، وحتى ندرك في الألوان ذاته خروجه ، أي روسو ، على هذا التاريخ عبر كتابة (ال) زبديدة ، ينبغي كما يرى دريدا أن نبحت عن الكيفية التي بها يعمل خطاب روسو عندما يريد تحديد هذا الحد المستحيل الذي يصف هو نفسه استحالته : الصوت الطبيعي ، أو اللغة التي لم يدركها التمثيل بعد ، لغة الطبيعة ، إن أمكن القول ، لغة الإنسان الطبيعي ، الذي لم تصبه بعد « الكارثة » المتمثلة في ولادة المجتمع ونشأة اللغات ، لغة الإنسان الأصل ، إنسان الأصل . لغة ما قبل ولادة اللغة (بالاحوشية) ، لغة ما عادت كصرخة الحيوان ، لكنها لم تصبح بعد اللغة للمفصلة ، أي المشتغلة بالغياب والموت . بين « الماعاد » وال « لم يصبح بعد » يتموقع خطاب الزيادة ، ومشروع روسو كله . بين ما قبل اللغوى واللغوى ، بين الصرخة والكلام ، الحيوان والإنسان ، الطبيعة العارية والمجتمع المنى ، يبحث روسو عن حد « وليد » أو « ناشئ » وبهيه محددات (عناصر محددة) متنوعة . يقبض دريدا على محدين أساسين : الطفل وال « . إن لغة الطفل هي هذه التي مابرحت قريبة من الصرخة ، ولم تترك الكلام المّفصل بعد . بين الحيوان والإنسان ، تتموقع . هي ، بحسب « منطق » روسو مغارق تمولداته ، لغة المتكلم قبل معرفة التكلم : لا - زبديدة لكن لأنه ما من لغة بلا زيادة ، فلا بد أن اللغة قامت ، بحسب هذا المنطق الغريب ، دون أن تقوم حقاً : بدأت قبل أن تبدأ . للإنسان في الواقع ثلاثة أصوات : صوت الكلام أو المفصلة ؛

وفاقها هذا هو الذى يجعله ، فى كتابه (أحلام السائر المتوحد) ، حلم بتجرية زمن مختزل إلى الحاضر المحض ، زمن « يدوم فيه الحاضر أبداً ، لكن من دون أن تسجل مدته ، ومن دون أى أثر للتعاقب » . يسمى دريدا مطلب روسو هذا بالحدّ المستحيل لزمن هو زمن تقريباً ولغة هى لغة تقريباً . حاضِر محض ، أى مستقبل لا يكون كذلك إلا تقريباً . بنية « تقريباً » المتملّز الإمساك بها غمماً . إنّ العائلة ، التى سيقول هيجل عنها إنّها ما قبل — تاريخية ، والكوخ ، ولغة الإيماءات والأصوات غير المفصلة ، هذه كلها هى علامات « تقريباً » هذه . تشكل بالتحامها « مجتمعاً » تقريباً . ويتساءل دريدا : ما يتطابق مع « المجتمع الضيق » هذا أكثر من حياة الصيادين ، الوحشية ، وحياة الزراع والرعاة ، البربرية ؟ إنّ مجتمعاً كهذا لم يعد حيوانياً ، لكنه ليس بعد مرتبطاً بتعاقبات ولا قوانين ، لا إنابة ولا نواب . هو جسد . زمنه دائر في الحضور . لنقرأ هذه الصفحة التى تتحدث عن موضوعه الماء وشفافية البلور :

« ... فى الأماكن القاحلة التى لم يكن ممكناً الحصول فيها على الماء إلا بحفر الآبار ، كان ينبغي التجمع لحفرها ، أو على الأقل للاتفاق على استخدامها . لا بدّ أن هذا هو ما كان أصل المجتمعات واللغات فى البلدان الحارّة » .

« هناك قامت الثمري الأولى للأمر ، وهناك قامت أول الواحيد بين الجنسين . كانت الفتيات يأتين للبحث عن الماء للأسرة ، وكان الفتيّة يأتون لإيراد القطعان (...) هناك قامت الأعياد الأولى ؛ فكانت الأقدام تثبّ من فرح ، وما عادت الإمامة العجل لتكفى فإذا بالصوت يرافقها بنبرات مشبوبة ؛ كانت الرغبة وللمتعة ، اللتان صارتا ممتزجتين ، تفرضان نفسيهما على الإحساس سوياً : هناك ، أخيراً ، كان مهّد الشعوب الحقيقى ؛ ومن البؤور الصلب للنباتات انبجست أولى شُعَل الحب » (يذكره دريدا ، ص ٣٧١) .

تفريق أساسى يدعونا دريدا لأن نتمنّى به : إنّ « ما يصفه روسو هنا ليس عشية المجتمع (ما قبل ولادته) ، ولا المجتمع

صوت الغناء أو الميلوديا ؛ وصوت الشجن أو العاطفة ويتجلى فى النبر (المهمة أو الأثر الذى يحدث فى حالة العاطفة للتعبير بلا تعبير ، أو للتكلم بلا كلام) . العقل لديه الأصوات الثلاثة ؛ لكنّه إذا كان ، خلافاً للرأى ، أكثر قرباً إلى الصراخ ، ويبدأ عن الكلام للمفصل ، فهو عاجز بالمقابل عن المزج بين هذه الأصوات الثلاثة . كتب روسو : « إن موسيقى مكتملة هى التى تجمع هذه الأصوات الثلاثة بأفضل نحو » يتساءل دريدا : ما الذى يجمع هذه الأصوات أو يوحدها بأفضل من النفس أو النغمة (neume) للكلمة معنى موسيقى مرتبط بهذا المعنى الأول وسنأت إليه فوراً ؟ نغمة تتكلم ، أو نغمة ، لكنّها ليست بالمفصلة . نغمة كهذه ، إن كانت قوة إنسانية ، فهى ليست إنسانية المنبع ولا الغاية . بلؤها وانتهاؤها لا هويتان ؛ كصوت الطبيعة ، غمماً ، وعنايتها الإلهية . النغمة ، أى الصوت المحض ، الغناء غير المفصل والذى لا كلام له . وكما ندلّ عليه الكلمة ، فالنغمة هى من عند الله ، ينفضها فى الكائن (فهو ، أى الله ، مصدرها أو لها) ، وإليه وحده توجه (فى التشديد مثلاً ، فهو مؤداها ، أو المثال) . فما كتب يا ترى روسو عنها ؟ كتب (فى معجم الموسيقى) :

« NEUME ، اسم ، مؤنث ، مفردة [من قاموس] الترتيل الكنسى . هى نوع من مراجعة اختتامية موجزة لغناء مقام ، يُقام بها فى نهاية تسيبحة ، فى تنوع بسيط من أصوات وبدون إضافة أى كلام . يبرز الكاثوليكيون هذا الاستخدام بفترة للغنيس أوجسطين الذى يقول إنّنا إذ لا نقدر أن نجد كلاماً من شأنه أن يسرّ الله ، فمن الأفضل أن نوجه له أناشيد تلييل مبهمة : « إذ من ذا الذى يُناسب مثل هذا التهليل بل كلام إن لم يكن الكيان العلى ، عندها لا نقدر أن نسكت ولا أن نجد فى هذه النغمة ما يعبر عنها سوى أصوات غير مفصلة ؟ » (يذكره دريدا ، والتشديد على الكلمات من عنده . ص ٣٥٣) . لغة الكلام قبل معرفة الكلام ، لغة لا تقدر أن تسكت ولا أن تعبر . يُشعر بها فى المنة لكنّها من التقاء بحيث لم يشتغلها الاختلاف حتى الآن . حضور مستمر فى الذات لا شك أن روسو يفكر بأنّه غير معقود إلا للمخالف أو لمن يميون فى وفاق مع المخالف . يذكرنا دريدا بأنّ شبه الإلهى والإنسانى أو

طلما بقيت الأسر معزولة ، وحتى بعد اجتماع أولى الشعوب القديمة ؛ لكن القانون الذى ألغى [ذلك] ليس بالأقل قديمة لمجرد كونه ثمرة تعاقد بين البشر (يذكره دريدا ، ص ٣٧٣) .

ضمن منطق الرغبة نفسه ، ينبغى ، بالطبع ، أن تُقرأ الجملة الأخيرة قراءة معكوسة . فروسو ، الذى لا يعد صفة القداسة إلا للصوت الطبيعى الذى يخاطب القلب ، ولا للناموس الطبيعى الذى ينخر وحده فى غور الجنان ، يرى أن هذا القانون الذى يمنع الاتصال بالمحارم ، حتى إذا كنا نعدّه مقدساً ، إنما يظل ثمرة تعاقد أو وفاق بين البشر . ليس ثمرة للطبيعة . وفى (العقد الاجتماعى) ، كان روسو قد كتب بالفعل : (إن النظام الاجتماعى حقٌ مقدس يندم بوصفه قاعدة لـ [الحقوق] الأخرى جميعاً . ومع هذا ، فلا ينبغى هذا الحق من الطبيعة ، بل هو قائمٌ على تعاقدات) (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) . قانونٌ يندم بوصفه قاعدة لجميع القوانين الأخرى ، ومع ذلك فهو ليس طبيعياً ، بل ثمرة تعاقد : فهل ثمة ما يمنع - يتسامح دريدا - من أن نضع ارتكاب المحارم - المقدس أكثر من سواء - على قدم المساواة مع هذا التأسيس الاجتماعى ، هذا النظام الاجتماعى الذى يدعم جميع النظم الأخرى ويبررها ، والذى يظل ثمرة تعاقد بين البشر ؟ إن روسو لا يذكر المحارم فى (العقد الاجتماعى) ، لكن مكانها يظل مغفوراً فيه ، فى البياض . وهو طالما عقد توازيات بين النظام الطبيعى أو البيولوجى والنظام الاجتماعى ، فـ القاعد أو الرئيس ، كتب روسو ، هو صورة الأب ، والشعب صورة الأبناء (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) . سوى أن الأب السياسى لم يعد فى نظره لحيب أبنائه . صار يفصل عنهم القانون . حلت محل عبة الأب لأبنائه قيادة متمثلة فى متعة الحكم - هذا يعنى أن التعاقد الأول ، الذى حول العائلة البيولوجية إلى مؤسسة اجتماعية ، قد حول صورة الأب : (إن الفارق كله يكمن فى أنه ، فى الصائلة ، يظل حب الأب لأبنائه يصوغه عن المشاية التى يحضهم إياها) وفى الدلالة إنما تمثل متعة الحكم محل هذا الحب الذى لا يتمتع به القائد بإزاء شعبه (يذكره دريدا ، ص ٣٧٤) .

المتشكّل ، بل حركة ولادة وبجيء متواصل للحضور . ينبغى أن نهب هذه المفردة معنى دينامياً وفصلاً . إنه الحضور فى عمل ، ويصعد الحضور بـ نفسه . هذا الحضور ليس حالة وإنما هو صيرورة الحضور حضوراً (ص ٣٧١) . نجد أمامنا ، يضيف دريدا ، فى هذا الطور ، اللغة والزمن والمهوى والمجتمع . لكن لم يتحقق بعد الاستعداد والتفضيل والقياس والمفصلة . صحيح أن الزيادة ممكنة فى هذا الطور ، لكن أى شىء لم يمارس « لعبه » بعد . والعيد ، فى نظروسو ، يستبعد اللعب بطبيعته : العيد هو لحظة هذه التواصلية الصافية ، فيها من حركة أخروية لاف أو حالة متبادلة بين زمن الرغبة وزمن المتعة ، فهما كانا يعيشان فى آن معاً . يتواصلان . قبل العيد لم تكن من تواصلية ، ويعتدّ ينشأ الانقطاع أو زمن الانقطاعات . هو بداية تأسيس ومفصلة . زمن منع الاقتران بالمحارم . قبل العيد ، لم يكن من محارم ، لأنه لم يكن من مجتمع . ويعدّه ، لا تعود من محارم ، لأنها صارت متنوعة . اقتصاداً حادقاً ؛ زائدة . نوضح . فقبل العيد :

« كانت كل أسرة تكفى نفسها بنفسها ، وتقدم بفضل دمه وحده : يولد الأطفال من الآباء أنفسهم ويموتون ممّا ، ويعشرون على سبيل للتفاهم رويداً رويداً : يتميز الجنسنان مع العمر ؛ الليل الطبيعى كان يكفى لتوحيدهما ، والفرجة كانت تقوم مقام الهوى ، والمادة مقام التفضيل ، كان شخصان يصبحان زوجاً وزوجة من دون أن يكتفا عن أن يكون شقيقاً وشقيقة » (يذكره دريدا ، ص ٧٢) .

وما إن قام العيد ، أى مع نشأة المجتمع بصريح التعبير ، حتى نشأ « قانونٌ مقدسٌ » بين البشر . يصف روسو القانون بالمقدس ليوحي برهته أكثر مما يؤكّد ضرورته . هذا القانون يمنع ، بين أشياء أخرى ، ما يُهدى بالاتصال المحرّم ، أو الاتصال بالمحارم . لا يذكر روسو هنا « الأم » ، التى ظنّت خسارتها ورغبة الاتصال غير الواعية بها توجه تفكيره وكتابته ، بل يذكر (تحويلة ضرورية أسلامها منطق التنسّر الخاص بالحلم) ، نقول يذكر « الأخت » :

« لا بد أنه كان على أول الرجال أن يقتنروا بشقيقاتهم فى بساطة الطبايع الأولى ، دأب هذا العرف من دون إشكال

العلامات ، ويعلمنا قابل مرة أخرى بين نقش هذه العلامات المصطنعة و « الحروف التي لا تسمى » كتاب الطبيعة ، نرى إليه وهو يضيف في حاشية : « .. بقلمون لنا ، بخطورة ، أحلام بعض الليالي المكثرة كما لو كانت فلسفة . سيقول لي قائل إنني أنا أيضاً أحلم . وإنني لموافق . لكن مالا يفعله الآخرون هو أنني أقدم أحلامي بوصفها أحلاماً ، ناركاً [للآخرين] ليبحث عما إذا كان فيها شيء ما نافع للناس الصالحين » (يذكره دريدا ، ص ٤٤٥)

لكن علينا أن نعود ثانية إلى هذا الحلم الروسوي بهذا الحد القلبي ، الذي يكون الإنسان جاوز فيه الحيوانية لكنه لم يدرك المجتمعية الإنسانية بعد ، وتكون اللغة تجاوزت المهمات البدائية الأولى لكن لم تصبح ، بعد ، تمهيداً . الالتحاق بتلك اللحظة التي لم تكن الثقافة قد انفصلت فيها بعد عن الطبيعة ، ولا اللغة قد انفصلت بحيث تتمتع عن الإيماءة والشفرة والصرخة ، ولا القانون قد انبثق ليحرر اتصالاً دون سواء ، هذه هي ، إذن ، وكما تتجلى في ختام شوط القراءة الذي اتبعناه هنا بتلخيص بالغ ، نقول هذه هي الرغبة غير الواعية التي حركت ، كأنها من الوراء ، عمل روسو كله . رغبة لينة ، ومع ذلك ناطقة ، بالاتصال بالألم المضيق ، والممنوعة . هذه الرغبة ، لجان - جاك الفرد ، التي تراكبت معها رغبة روسو الكاتب والفيلسوف في اختراق الميتافيزيقا بحركة الزيادة التي ليست مفهوماً ولا دلالة ، بل انقلاب بين أحد طرفي مفهوم ودلالة والطرف الآخر ، نقول إن هذه الرغبة قد نسجت لنا قماشاً باذخة لأسلوب فرقت خيوطه وجمعتها على أنحاء مختلفة لتستتر بأفضل نحو يمكن على حلم ما كانت لتسمح بتسميته إلا لقراءة مفككة ما كان لها أن تولد في عهد روسو نفسه . أن يضع النسيج عهداً (أو عصوراً كما يكتب دريدا في مفتتح « حبيولية أطفالون ») حتى يحل نسيجه ، أي يكشف لنا عن نظام نسيجه ، وألا يتفكك إلا بعد لاي ، فهذا أيضاً مخطوط في تاريخه بوصفه نصاً ؛ إنه مخطوط في التاريخ . حلم وقتنا فيه على النموذج غاية في البراعة والإلهام لما يمكن أن تكون عليه قراءة تفكيكية .

ما كان روسو ليقتدر على التفكير بهذه الكتابة الحادثة قبل الكلام ويعده . إلا إنه استطاع أن يوحى بها عبر الزيادة ، مفهوماً وحركية ، أو بنية متحركة . مثلاً فعل مع الكتابة ، التي يدبها باسم الكلام الملاء ، ثم يرتد إليها عندما يتحقق من غياب مثل هذا الكلام ، فإن روسو ، ببقية الزيادة ، ويتأشير في الألوان ذاته على خطورتها ، ونصوصاً يرجوعه المستمر إليها وإلى مفهومها ، ويقلبه المستمر للموازين بين ما يزداد وما ينزاد عليه ، الذي لا يتسبب قيمته إلا بما عليه يزداد ، نقول فإن روسو ، إذ يقوم بهذا كله ، فإنما يقر ، من دون إقرار ، بأن كل شيء .. زياته . إنه ، في حدود تبعيته لميتافيزيقا الحضور ، كان يعلم بالبرانية البسيطة أو التغيرات للحض « للموت قياساً للحياة ، الشر قياساً للخير ، التمثل قياساً للحضور ، الدال قياساً للمدلول ، القناع قياساً للوجه ، والكتابة قياساً للكلام » (دريدا ، ص ٤٤٤) . لكن جميع هذه المقابلات ، كما يذكرنا به دريدا ، مجلوة في هذه الميتافيزيقا بما ليس يقبل التلويب . وإذا استخدمنا ، فإننا لا نقدر أن نتجاوزها ببساطة « إننا لا نقدر أن نقوم إلا بقلبها ، وهذا يعني أيضاً توكيدها وليست الزيادة أيًا من هذه المفردات ، فلاهي بالدال ولاهي بالمدلول ، لا هي كلام ولا هي كتابة ، لا هي حضور ولا هي نائب عن الحضور . مجاوزتها منطوق الثنائيات ، ترفض « الزيادة » (وهذه حركية دريدية أساسية) أن تحتل نفسها إلى طرف منها دون الآخر ، بل هي دائياً في حالة « دفاع » ، إن جاز القول ، عن طرف أمام الآخر . وإن أيًا من هذه المفردات السابق تعدادها لا تقدر أن تسيطر على عمل الأخوة لاف أو الزيادة ، لأنها نفسها متضمنة فيه . ولقد مثل حلم روسو في إدخال الزيادة إلى الميتافيزيقا بالقوة . لكن ما معنى هذا ؟ يتساءل دريدا . « أفلا يشكل وضع الحلم مقابل البقعة مثلاً ميتافيزيقياً هو الآخر ؟ وما يكون حلم ، وما تكون كتابة ، إذ كنا نعلم اليوم [بفضل مثال روسو وإقراره به هو نفسه] أن في مقدورنا أن نمارس الحلم فيما نكتب ؟ وإذا كان مشهد الحلم هو نفسه ، ودائياً ، مشهد كتابة ؟ » يذكرنا دريدا بصيغة ، بل بأسفل صفحة من (إميل أو التربية) ، نرى فيه إلى روسو ، وبعدما حلل مرة أخرى من الكتاب ومن الكتابة ومن

البنية ، اللعب ، العلامة في خطاب العلوم الإنسانية

جاك ديريدا

مقدمة الترجمة

هناك بحثان ، القى كل منهما في مؤتمر ، كان لهما اثر حاسم في مجرى الدراسة البنائية في العلوم الإنسانية والاجتماعية بوجه عام ، وفي مجال الدرس الأدبي بوجه خاص .

البحث الأول بعنوان « علم اللغة والشعرية » Linguistics and Poetics القاه رومان ياكوبسون Roman Jakobson عام ١٩٥٨ في مؤتمر عن « الأسلوب في اللغة » حضره باحثون في علوم النفس واللغة والنقد الأدبي . وقد القى ياكوبسون البيان الختامي للغويين ، في مقابل البيان الختامي الذي القاه رينيه ويليك Rene Wellek عن نقاد الأدب . وكان البيانان بمثابة صدام لافقت بين المناهج التي كان عليها الدفاع عن وجودها ، وصياغة مرافعتها الأخيرة ، على لسان رينيه ويليك ، والمنهج البنوي الصاعد الذي بدأ يكتسح المؤسسات التعليمية في الولايات المتحدة مبشرا بوعود جديدة ، والذي تبلور في شخص ياكوبسون الذي كان يدعو إلى هذا المنهج منذ سنوات طويلة إلى أن وافته اللوحة التاريخية الحاسمة التي جعلته قطبا (نجما) عالميا من أقطاب هذا المنهج ورائدا له ، وبمبشرا بشعرية لغوية جديدة ، تجعل من عالم اللغة البنوي ناقدا بالضرورة ، وتجعل من الناقدين لغويا بنيويا لا محالة . وكان البيان الختامي لياكوبسون بحثه الشهير عن « علم اللغة والشعرية » الذي يمكن أن نصفه بأنه إحدى نقاط التحول الحاسمة صوب البنائية . ولقد تردد صدق بحث ياكوبسون في كل مجال ، وأصبح هذا البحث - البيان الختامي - في هذا المؤتمر ، بيانا افتتاحيا ، في حين تحول البيان الختامي لرينيه ويليك إلى بيان ختامي بالفعل .

* ترجمة وتقديم جابر عصفور وتولى مراجعة ترجمة البحث على النص الفرنسي هدى وصفى ،

وكان ذلك في سياق السنوات المتدافعة التي بدأها ليفي شتراوس الذي تأثر بياكوسون (١٨٩٦ - ١٩٨٢) وحضر دروسه في نيويورك ، وتعلم على يديه البنوية ، بوصفها منهجا ينطوي على النموذج اللغوي (الفونيمي - الصوتي بوجه خاص) في تحليل الظواهر ؛ وذلك ، حين كان ليفي شتراوس يعمل في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي في نيويورك ، مع نهاية الحرب العالمية الثانية . وهو التأثر الذي كان وراء مقاله الرائد عن « التحليل البنوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا » المنشور في مجلة الدائرة اللغوية لنيويورك ، *Journal of the Linguistic circle of New York* في العدد الثاني من السنة الأولى عام ١٩٤٥ ، وهو المقال نفسه الذي أصبح الفصل الثاني من كتاب (الأنثروبولوجيا البنوية) الذي صدر بالفرنسية عام ١٩٥٨ ، أي في السنة نفسها التي ألقى فيها رومان ياكوسون بحثه الذي أشير إليه . وكان ذلك ، بالمثل ، في سياق السنوات التي شهدت رولان بارت حين أصدر كتابه (درجة صفر الكتابة - ١٩٥٣) ولاكان الذي نشر (وظيفية ومجال الكلام في التحليل النفسي) في العام نفسه ، والتي شهدت بعد ذلك انطلاقا ليفي شتراوس واتساع تأثيره ، حين نشر (المدارات الحزينة - ١٩٥٥) و (أسطوريات - ١٩٥٧) . وفي العام اللاحق على صدور (أسطوريات) ، ينقد المؤتمر الذي ألقى فيه ياكوسون بحثه الحاسم أو بيانه الختامي عن « علم اللغة والشعرية » (١٩٥٨) . وقد اكمل هذا البيان القطعية المعرفية مع المناهج السابقة ، وتحول إلى إطار مرجعي وقوة دافعة للعديد من الكتابات البنوية التي أخذت تتلاحق في الدراسات الأدبية واللغوية وغير الأدبية واللغوية على السواء .

ويقدر ما كان بحث ياكوسون إيدانا بالانتشار الكاسح للبنوية في الولايات المتحدة الأمريكية ، والقارة الأوروبية على السواء ، كان بحث ديريدا عن « البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية » علامة مناقضة على ظهور بداية المشكك في البنوية من داخلها ، ويزوِّغ فلسفة مناقضة لتفكيك المقولات ، ونقض ما ينطوي عليه التسليم بقوانين البنية وحيدة المركز ، وقوانين المنشأ والأصل والعلّة والغاية . وقد ألقى ديريدا بحثه في أكتوبر من عام ١٩٦٦ في مؤتمر آخر في الولايات المتحدة ، أقيم مركز الدراسات الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز Johns Hopkins بعنوان « لغات النقد وعلوم الإنسان » ، أي بعد ثماني سنوات تقريبا من المؤتمر الذي ألقى فيه ياكوسون بحثه .

ومن اللافت أن المؤتمرين اللذين ألقى فيهما كلٌّ من ياكوسون وديريدا بحثه كانا يؤكدان علاقة تمازج بين النقد الأدبي وغيره من علوم الإنسان . ولذلك . كان الحاضرون في كل منهما مجموعة من علماء اللغة والنفس والفلسفة والنقد الأدبي ... إلخ . وكان الحوار يدور بين تخصصات متعددة ، من منظور بيني ، يجاوز المجال المعرفي المحدود إلى غيره من المجالات ، فيصل كل مجال بغيره ، في علاقة تفاعل أصبحت سمة أساسية لمنهجية البحث في علوم الإنسان .

وقد حضر إلى جانب جاك ديريدا Jacques Derrida في مؤتمر جامعة جونز هوبكنز كل من تودوروف Tzvetan Todorov ورولان بارت Roland Barthes ولوسيان جولدمان Lucien Goldman وأضرابهم . ولكن كان هؤلاء جميعا من أصحاب الأصوات التي غدت مالوفة في المشهد النقدي الجديد الذي صاغته البنوية وتولد عن الجدل حولها . أما ديريدا ، فكان « حدث » المؤتمر الذي خلف تأثيرا حاسما بواسطة بحثه الإشكالي ، الذي يستهل تحولاً حاسماً عن البنوية التقليدية ، ويؤسس لتوجه جذري صوب ما سمي « التفكيكية » . وكان ذلك في زمن مغاير ، فقد ألقى ديريدا بحثه قبل عامين فحسب من ثورة الطلاب في فرنسا ، تلك الثورة التي كانت دافعا من الدوافع التي أذنت بغميق شمس البنوية في موطنها الفرنسي ، ويعد أن أخذت

تكتشف بعض أوهم البنوية عن « الشعرية » و « الأدبية » والأنساق الكلية الثابتة . واتسعت الدوائر التي خلفها بحث ديريدا مع الأثر الموازي الذي خلفه نشر ثلاثة من كتبه الأساسية بعد أشهر معدودة من انعقاد المؤتمر ، تحديداً عام ١٩٦٧ الذي صدر فيه كتاب (الصوت والظاهرة - Voix et le Phénomène) عن فلسفة هوسرل الظاهرية ، و (عن دراسة الكتابة De la Grammatology) الذي يتولى تدمير « نزعة مركزية الصوت » ويؤكد معنى الكتابة من حيث هي « نقش » مكتوب ، تنطوي سياقاته على اختلافات مرجاة . فالجراماتولوجيا هي دراسة العلامات المكتوبة (من الجراما Gramma اليونانية التي تعني المكتوب أو المنقوش أو المسجل) وليست دراسة القواعد النحوية (أو الأجرومية) كما توهم بعض الدارسين العرب . وهناك أيضاً كتابه عن (الكتابة والاختلاف L' Ecriture et la difference) الذي تضمن البحث الذي ألقى منذ أشهر معدودة في جامعة جونز هوبكنز عن « البنية والعلامة في خطاب العلوم الإنسانية » بعد تنقيحات افترض أنها وقعت نتيجة النقاش حول هذا البحث في المؤتمر . ولم ينشر ديريدا المناقشات التي دارت حول بحثه ، واكتفى - فيما يبدو - بأن البحث في سبيله إلى النشر باللغة الإنجليزية مع مناقشاته ضمن أعمال المؤتمر التي صدرت فعلاً عام ١٩٧٠ بعنوان « المناظرة البنوية ، لغات النقد وعلوم الإنسان » (the Structuralist Controversy, The Language of Criticism and The Sciences of Man) عن جامعة جونز هوبكنز .

وكما كان بحث ياكوبسون علامة على المد البنوي كان بحث ديريدا علامة على بداية الانحسار البنوي ، ومن ثم بدلية التحول عن أحلام « البنوية » التي تنطوي على « مركزية اللجوس » والدخول في عالم العلامة الحائمة التي لا مركز لينيتها ، وعالم « التفكير » الذي يضع كل شيء موضع المساطة التي لا تؤمن بغائية المركز الأحادية البعد أو العلة الأولى النهائية للظواهر . وإذا كان بحث ياكوبسون يضع علم اللغة في أعلى علاقات التراث ، بين علوم الإنسان ، فإن بحث ديريدا يستبدل بعلم اللغة الفلسفة ، وينقلنا إلى علاقات أخرى تتجارب فيها أصداء شوبنهاور وهوسرل وهيدجر وغيرهم . وإذا كانت « الشعرية » هي حلم ياكوبسون الذي يشر به بحثه ، بوصفها علم المستقبل ، فإن النموذج الجديد للفلسفة التي تتضافر ودراسة الأدب وتحليل الخطاب برجه عام ، في عالم الاختلاف المرجأ ، هي حلم ديريدا الذي أخذ يسقط أوهام مركزية اللجوس .

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتخذ ديريدا من كتابات ليفي شتراوس مادة يستدل بها على أفكاره الجديدة عن « التفكير » Deconstruction ، وأن يتولى تفكيك أفكار ليفي شتراوس ونقض الأصول المحركة لها . فالصلة بين ياكوبسون وليفى شتراوس وثيقة ، في دائرة الإيمان بالقوانين الانساق المغلفة للبنوية . وقد درس ليفي شتراوس على ياكوبسون في الولايات المتحدة التي هرب إليها بعد أن احتل الألمان فرنسا ، وأفاد من محاضرات ياكوبسون في « علم الأصوات » ، ويكتب بعد ذلك مقدمة لهذه المحاضرات يشيد فيها بفضل استاذة الذي نقل عنه « النموذج الصوتي » الذي تحول إلى أداة إجرائية في منهج تحليل الاسامير ، منذ منتصف الأربعينيات ، ويمتد أن بدأ ليفي شتراوس في الإعلان عن تأثيره بالنموذج اللغوي الذي استلهمه دي سوسير ، ووصل إلى أقصى انضباطه في الدراسات الصوتية عند ترويتسكوى صديق ياكوبسون القديم . وأكاد أقول إن هذا الاختيار لتعليم ياكوبسون اختيار متعمد ، أراد به ديريدا أن « يفكك » عمد ، وينقض ، النظام البنوي عند واحد من أبرز اعلامه الذين تربطهم بياكوبسون (القطب الأكبر للبنوية في الولايات المتحدة) علاقة وثيقة ، هي علاقة التلمذ المبكر بالاستاذ الرمز .

ولم يكن من الغريب - والأمركزي - أن يتعدّل اتجاه مجموعة من نقاد أمريكا ، بعد أن اتسعت دوائر تأثير كتابات ديريدا المتلاحقة ، في أعقاب هذا المؤتمر ، فتتخذ هذه الكتابات سمات القوة المحصورة ، وتقدم مجموعة جديدة من الاستراتيجيات الجديدة التي لا تضع الناقد عند موطنه قدم الفيلسوف ، بل تضعه موضع النقد (بل موضع المنافسة ، كما يقول كريستوفر نوريس) في علاقة معقدة ، علاوة تفتتح فيها الفلسفة على المسألة البلاغية ، أو التفكير ، وتفتتح المسألة البلاغية على أطراح المركز الذي أصبح شعار تيار جديد . هكذا ، برزت أسماء بول دي مان ، وجيفري هارتمان ، وج . هيلز ميلر ، وكريستوفر نوريس ، ويريارا جونسيو ؛ وأخذنا نسمع عن كتب من مثل (العمى والبصيرة) و (مقاومة النظرية) و (الاختلاف النقدي) . وكما نظر ديريدا إلى الفلسفة بوصفها فعلاً نقدياً ابتدء ، موضوعه مسألة نزعة البحث عن مركز واحد للأشياء ، وهدفه التخلص من أي إشارة إلى هذا المركز بوصفه الإطار المرجعي بآلف لام العهد ، نظر هؤلاء النقاد إلى الخطاب النقدي بوصفه مسألة لا تكف عن الفاعلية ، وأطراحاً مستمراً لمقولة المركز الثابت أو عبادته ، وكشفاً متصلاً عن الاختلاف النقدي الذي يتصافر فيه العمى والبصيرة .

وكما تحولت بنوية ليفي شتراوس إلى نظام مطلق ، لا يفلح في التحرر من مقدرة المركز ، منذ أن اتسعت الدوائر التي ترتبت على إلقاء بحث ديريدا ، وكتاباته اللاحقة ، اتخذت بنوية ياكوبسون الصفة نفسها ، وانداحت في التيارات المتدافعة للاختلاف النقدي .

وايس من الضروري تلخيص ما جاء في بحث ديريدا الذي تقدم ترجمته ، بعد هذه المقدمة ، ولكن من المهم الإشارة إلى من تصدّوا لهذا البحث ونقاشوه . بينهم من أقر ديريدا وتلقى بحثه على نحو ما تتلقّى البشارة . وبينهم من هاجمه ساعراً ومتهماً بإيه بالرجعية ؟ . وكان أول المناقشين جان إيبوليت Jean Hyppolite ، أحد شراح هيجل الكبار وصاحب (المنطق والوجود) و (هيجل والفكرة الحديثة) ، وأستاذ ديريدا في مطلع الخمسينيات ، وكان نقاشه راقياً رفيق الأستاذ الفرع بإنجاز تلميذ عمل تحت إشرافه . أما ثاني المناقشين ، فكان ريتشارد ماكسي Richard Macksey ، مدير مركز الدراسات الإنسانية في جامعة جونز هوبكنز وقت انعقاد المؤتمر . وجاء بعده شارل مورازي Charles Moraze المؤرخ الفرنسي ، صاحب كتب (مقدمة إلى التاريخ الاقتصادي) ، و (انتصار الطبقات الوسطى في القرن التاسع عشر) ، و (منطق التاريخ) . ويعدّه جاء لوسيان جولدمان Lucien Goldman النقيض الفكري لديريدا ، وهو الذي تنتسب إليه البنوية التوليدية أو ينتسب إليها ، صاحب كتب (العلوم الإنسانية والفلسفة) و (الإله الخفي) و (من أجل نظرية لسوسيوولوجية الرواية) و (الأدب والمجتمع) و (علم اجتماع الأدب) و (الماركسية والعلوم الإنسانية) . ويتخذ يان كوت Jan Kott من جامعة وارسو بالتعقيب ، ليخفف الأثر السلبي الذي تركه تعقيب جولدمان ، ويأتي التعقيب الأخير من سيرجي دوبروفسكي Serge Doubrovsky مؤلف الكتاب الشهير (لماذا النقد الجديد) الذي صدر في العام نفسه الذي انعقد فيه المؤتمر .

والواقع أن النقاش الذي دار حول البحث لا يقل أهمية عن البحث نفسه ، فكلامهما يكمل الآخر ، ويفتح أفقاً جديداً ، لا يمكن أن ندخله إلا بعد أن نضع البحث والنقاش معاً موضع المسألة التي لا بد أن تتولد فينا أثناء القراءة ؛ ليس من مركز واحد ، بل من مراكز متصارعة تحريثاً من نزعة أحادية المركز .

البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية

ربما وقع شيء في تاريخ مفهوم البنية يمكن أن نسميه « حدثاً »، إذا لم تكن هذه الكلمة تستدعي العديد من المعاني، وظيفة الفكر البنوي، أو البنائي، تحديداً، اختزالها أو التشكيك فيها. ولكن دعوني، مع ذلك، استخدم مصطلح « حدث » استخداماً حذراً، كما لو كان موضوعاً بين علامتي تنصيص. ما هذا الحدث إذن؟ إنه الشيء الذي يتخذ الشكل الخارجي لانقطاع أو تضعيف.

قد يكون من السهل إثبات أن مفهوم البنية بل حتى كلمة « بنية » نفسها قديمان قدم النظام المعرفي *epistémé*، أي قدم العلم الغربي والفلسفة الغربية، وأن جلورهما تضرب في أصمق تربة اللغة المعاصرة، حيث يندفع النظام المعرفي (الابستيمي) في أعماق أصمق هذه اللغة ليجمعها معا، جاعلاً منها جزءاً منه في إحلال استعاري. ومع ذلك، فإلى وقت هذا الحدث الذي أرغب في رصده وتحديده، فإن البنية، أو - بالأحرى - بنائية البنية ظلت تحتل وتُحَدِّد دائماً، مع أنها كانت فعالة دوماً، وذلك بواسطة عملية أعطتها مركزاً ونسبتها دائماً إلى نقطة حضور، إلى أصل ثابت. ولم تكن وظيفة هذا المركز هي مجرد توجيه البنية وموازينها وتنظيمها - فالمرء لا يستطيع في الحقيقة أن يتصور بنية غير منظمة - ولكن كان من شأنها، أساساً، العمل على أن يكون المبدأ للنظم البنائية هو الذي يُحَدِّد ما يمكن أن نسميه اللعب. وبما لا شك فيه أن مركز البنية من خلال توجيه وتنظيم تلاحم النسق يسمح بلعب العناصر داخل الشكل الكلي. وإلى يومنا هذا، فإن بنية بلا أي مركز تمثل اللاتمامصور ذاته.

ورغم ذلك، فإن المركز يخلق، بالمثل، اللعب الذي يفتحه وييسره. إن المركز، من حيث هو مركز، هو النقطة التي لا ينفذ فيها استبدال المضامين أو العناصر أو المصطلحات

يمكننا، فمن غير المسموح به في المركز تبديل أو تحويل العناصر (التي يمكن بالطبع أن تكون أبنية مغلفة داخل بنية). على الأقل ظل هذا التبديل ممنوعاً دائماً (وأنا استخدم هذه الكلمة متعمداً). هكذا، تواصل الضكبر في أن المركز، الذي هو متفرد بحكم تعريفه، يؤسس في بنية نفس ما يحكمها بينما يفلت من البنائية. هذا هو السبب في أن الفكر التقليدي المرتبط بالبنية كان يمكن له أن يقول إن المركز، على نحو يتضمن مفارقة، هو داخل البنية وخارجها. إن المركز في وسط الوحدة الشاملة *Totality*. ومع ذلك، وحيث إنه لا ينتمي إلى الوحدة الشاملة (فهو ليس جزءاً منها)، فإن مركز الوحدة الشاملة خارجها، فالمرکز ليس هو المركز. إن مفهوم البنية ذات المركز مفهوم متلاحم على نحو متناقض بالرغم من أنه يمثل التلاحم ذاته أو شرط النظام المعرفي *epistémé* من حيث هو فلسفة أو علم. وكالعادة، فإن التلاحم من خلال التناقض يعبر عن قوة الرغبة، فمفهوم البنية ذات المركز هو، في الحقيقة، مفهوم لعب يقوم على أرضية أساسية، ويتأسس على ثبات أساسي ويقين يعاد تأكيده، يقين هو ذاته أبعد من مثال اللعب. ويمكن السيطرة على القلق مع هذا اليقين، فالقلق دائماً نتيجة طراز يعينه من التورط في اللعبة، الوقوع في شرك اللعبة، كما لو كنا منذ البداية هدفاً في اللعبة، من منطلق ما سمي بالمركز لهذا السبب (والذي بسبب أنه يمكن أن يكون في الداخل أو الخارج يمكن أن يطلق عليه المنشأ والسبب، باليسر نفسه الذي أطلق عليه الأصل *arché* والغاية *telos*) فإن التكرارات والاستبدالات والتحولات والتبدلات تؤخذ دائماً في سياق تاريخ معنى *Sense* - أي في سياق تاريخي محض - يمكن لأصله أن يتكشف دائماً ويمكن لغايته أن تستبق في شكل حضور. وهذا هو السبب في أن المرء يمكنه القول إن حركة أي حضريات (أركيولوجيا)، أو أي أخريات (إسكاتولوجيا) هي حركة مشاركة في هذا الاختزال لبنائية البنية، وأنها حركة

المتعالى خارج نسق الاختلافات ، ويجوز غياب المدلول المتعالى المدى وتفاعل الدلالة إلى ما لانهاية .

متى وكيف وقع هذا التخل عن المركز decentring ، هذه الفكرة عن بنائية البينة ؟ قد يكون من السذاجة الإشارة إلى حدث أو مذهب أو مؤلف لتحديد ذلك ، فما لاشك فيه أن ما وقع من تخل عن المركز جزء من الوحدة الشاملة للمرحلة التى نعيشها ، لكن يبقى أنه قد بدأ يعلن عن نفسه وأخذ يمارس فعله . ومع ذلك ، إذا رغبت أن أقدم نوعاً من الإشارة باختيار اسم أو اسمين ، وتذكر المؤلفين الذين وصل التخل عن المركز فى خطابهم إلى أهل درجة من الجسولية فى تشكيله ، فمن المحتمل أن أسشهد بنقد نيته للميتافيزيقيا ، نقد مفاهيم الوجود الحقيقية ، تلك التى استبدلت بها مفاهيم اللعب والتفسير والعلامة (علامة بدون حقيقة حاضرة) ، وكذلك نقد فرويد أو حضور الذات ، أى نقد الوعى أو الذات أو الهوية الذاتية أو المقاربة الذاتية أو التملك الذاتى ، وأكثر من ذلك جنرية تدمير هيدجر للميتافيزيقيا واللاهوت القويq onto theology لحماية الوجود من حيث هو حضور . ولكن كل هذه الخطابات التدميرية ومثيلائها واقعة فى شرك نوع من الدائرة . هذه الدائرة فريدة وتصف شكل العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقيا وتدمير تاريخ الميتافيزيقيا : حيث لامعى للهجوم على الميتافيزيقيا مع إغفال مفاهيم الميتافيزيقيا . فليس لدينا لغة - ولا نحو ولا مفردات - بمثلنا عن هذا التاريخ ، لا نستطيع أن نلتفظ بقضية تدميرية واحدة ولا ننزلق فعليا إلى الشكل والمنطق والفرضيات المضمنة الخاصة بما نسعى إلى أن نتحداه لتحديدها . وإذا التقطنا مثالا واحدا من بين العديد من الأمثلة ، فإن ميتافيزيقيا الحضور قد تم الهجوم عليها بواسطة مفهوم العلامة . ولكن منذ اللحظة التى يرغب المرء فيها أن يظهر ، على نحو ما ذهب منذ لحظة خلعت ، أنه ما من مدلول متعال أو متميز ، وأن مجال الدلالة أو تفاعلها لا حدود لها ، فإن عليه أن يمتد برفضه إلى مفهوم وكلمة العلامة نفسها - وهو ما لا يمكن القيام به تحديدا . ذلك لأن دلالة « علامة » تفهم ، دائما ، وتتحدد فى معنى ما بوصفها علامة لدال بشير إلى مدلول ، دال يختلف عن مدلوله . وإذا ما أحد الاختلاف الجنوى بين الدال والمدلول ، فإن كلمة الدال نفسها هى التى يتحتم التخل عنها بوصفها مفهوما ميتافيزيقيا . وعندما يقول ليني شتراوس فى

تحاول أن تفكر فى البينة دائما على أساس من حضور كامل وخارج اللعب . وإذا كان الأمر كذلك ، فإن كل تاريخ مفهوم البينة ، قبل هذا الانقطاع الذى تحدثت عنه ، يجب أن تفكر فيه بوصفه حلقات من استبدالات مركز بمرکز ، وسلسلة متصلة من حتميات المركز ، إذ يتلقى المركز ، على نحو متعاقب وبأسلوب منتظم ، أشكالا مختلفة أو أسماء . وتاريخ الميتافيزيقيا مثل تاريخ الغرب ، هو تاريخ هذه الاستعارات والكنايات المختلفة . إن منشأه - لو غفرتم لى قلة توضيحي وإيجازى - المسرف كى أصل بسرعة إلى موضوعى الأساسى - هو حتمية الوجود بوصفه حضورا بكل معنى هذه الكلمة . ومن الممكن الكشف عن أن كل الأسماء التى ترتبط بالأساس ، المبانيه ، أو المركز ، تظل دائما تشير إلى حضور ثابت . المثال eidōs ، والأصل archē ، والغاية telos ، والطاقة energeia ، والمقوم ousia (الماهية essence ، الوجود existence ، الجوهر substance ، الموضوع الذى يعمل عليه subject) التجل aletheia ، العلو ، الوعى ، أو الضمير ، الإله ، الإنسان . إلخ . إن الحدث الذى أسميه انقطاعا ، التمزق الذى ألمحت إليه فى بداية هذا البحث ، ربما يكون قد حدث عندما بدأ التفكير فى بنائية البينة ، أى عندما بدأ التفكير يتكرر ، وهذا هو السبب الذى جعلنى أقول إن هذا التمزق تكرر بكل معنى الكلمة . ومنذ ذلك الحين ، أصبح من الضرورى التفكير فى القانون الذى تحكم فى رغبة للمركز فى تأسيس البينة ، وفى عملية الدلالة التى فرضت استبدالاتها وبدلها على هذا القانون الخاص بالحضور المركزى ، لكن الحضور المركزى الذى لم يكن نفسه قط ، الذى كان يتخل دائما خارج نفسه فى بديل له . والبديل لا يعمل على أى شىء يسبقه فى الحضور . منذ ذلك الحين ربما كان من الضرورى البدء فى التفكير فى أنه لم يكن هناك مركز ، أن المركز لا يمكن تصوره فى شكل كائن موجود ، وأن المركز لم يكن له محل طبيعى ، لم يكن له محل ثابت بل وظيفة ، نوع من اللابجمل الذى يلعب فيه عدد لا محدود من استبدالات العلامة . هذه اللحظة كانت هى اللحظة التى اجتاحت فيها اللغة مجال الإشكالية العامة ، اللحظة التى غدا فيها كل شىء ، فى غيبة المركز أو الأصل ، خطابا - شريطة أن نوافق على هذه الكلمة - أعنى عندما أصبح كل شىء نسقا ، لا يحضر فيه المدلول للمركزى الأصل أو

الأمر نفسه مع هيدجر ذاته ، أو فرويد ، أو غيرهما ، فليس هناك ممارسة أكثر من تلك انتشارا اليوم .

ما مدى مواءمة هذا المخطط الشكلي عندما نعود إلى ما يسمى « العلوم الإنسانية » ؟ ولعل أحدها ، وهو علم السلالات (الإثنولوجيا) ، يحتل مكانا متميزاً . وفي الحقيقة ، للمرء أن يفترض أن هذا العلم لم يولد بوصفه علماً إلا في اللحظة التي ظن فيها التخل عن المركز : اللحظة التي كانت الثقافة الأوروبية - ومن ثم تاريخ الميتافيزيقا ومفاهيمها - قد انتزعت من موضعها ، أبعدت عن محلها ، وأجبرت على أن تكف عن النظر إلى نفسها بوصفها ثقافة المرجع . هذه اللحظة ، في المقام الأول ، ليست لحظة خطاب فلسفي أو علمي ، إنها لحظة سياسية اقتصادية تقنية وما إلى ذلك . ويمكن للمرء أن يقول بثقة كاملة إنه لم يكن من قبيل المصادفة أن نقد مركزية السلالة (ethnocentrism) - شرط علم السلالات نفسه - كان معاصراً تاريخياً ونظاماً لتدمير تاريخ الميتافيزيقا ، فكلاهما ينتمي إلى العصر نفسه .

وتظهر الإثنولوجيا في عنصر الخطاب ، شأنها في ذلك شأن أي علم . وهي ، ابتداءً ، علم أوروبي يستخدم مفاهيم تقليدية ، مهما كان مدى مناهضتها لهذه التقليدية . ونحن ثم ، فإن عالم الإثنولوجيا ، سواء كان يريد ذلك أو لا يريد - فالأمر لا يعتمد على قرار من جانبه - يتقبل في خطابه المقدمات المنطقية لنزعة مركزية السلالة ، في اللحظة نفسها التي يشتغل فيها بشجبتها . هذه الضرورة غير قابلة للاختزال ، فهي ليست مصادفة تاريخية . وعلينا أن نتأمل بدقة بالغة كل ما تنطوي عليه . ولكن إذا لم يكن ممكناً لأحد أن يتحاشى هذا الأمر ، وإذا لم يكن أحد مسؤولاً عن الاستسلام لها ، مهما كانت ضالة ذلك ، فإن الأمر لا يعني أن كل سبل الاستسلام لها على الدرجة نفسها من وثاقة الصلة بالموضوع .

إن نوعية خطاب ما وثرامه يمكن قياسها بالمقياس النقدي الصارم نفسه ، الذي تقاس به العلاقة بين تاريخ الميتافيزيقا والمفاهيم الموروثة . والمسألة ، هنا ، مسألة علاقة نقدية بلغة العلوم الإنسانية ، ومسألة مسؤولية نقدية للخطاب . إن المسألة هي أن نضع بوضوح وتنظيم مشكلة مكانة الخطاب

تقديرياً لكتاب (المظهر والنهي) : « إنه سعى لمجاوزة التعارض بين المحسوس والمقول بواسطة وضع (نفسه) منذ البداية ، على مستوى العلامات » ، فإن ضرورة فعله ، وقوته وصحته لا يمكن أن نتسبنا أن مفهوم العلامة لا يمكن أن يجاوز بنفسه أو يتجنب التعارض بين المحسوس والمقول . إن مفهوم العلامة يحتمل هذا التعارض : من خلال الوحدة الشاملة لتأريخه وبواسطة نسقه . ولكننا لا نستطيع التخلص من مفهوم العلامة ، ولا يمكن أن نتخل عن هذا التورط في الميتافيزيقى دون التخل ، بالمثل ، عن النقد الذي نوجهه إلى هذا التورط ، دون مخاطرة نحو الاختلاف (بالكلية) في الهوية الذاتية للدلول يتخل داله إلى ما هو عليه ، أو يقلده خارج نفسه ببساطة ؛ ذلك أن هناك سبيلين متغايري الخواص لمحو الاختلاف بين الدال والمدلول ، الأول هو السبيل القديم (الكلاسي) الذي يقوم على اختزال الدال أو رده إلى أصله ، مما يعني القبول ، جوهرياً ، إخضاع العلامة إلى الفكر ، والثاني هو السبيل الذي نستخدمه هنا في مواجهة الأول ، ويقوم على أن نضع موضع المسألة النسق الذي يؤدي فيه الاختزال السابق وظيفته : حيث المقام الأول للتعارض بين المحسوس والمقول . وتشتمل المخالفة في أن الاختزال الميتافيزيقى للعلامة احتاج إلى التعارض الذي كان يتخله ؛ فالتعارض جزء من نسق ، جنباً إلى جنب الاختزال . وما نقوله ، هنا ، عن العلامة يمكن الامتداد به إلى كل مفاهيم الميتافيزيقا ومجلها ، خصوصاً الخطاب عن « البنية » . ولكن لمة سبلاً عدة للوقوف على شراك هذه الدائرة ، وكلها ساذجة تقريباً ، وتجريبية إلى حد ما ، ومنظمة نوعاً ، وقرينة الصلة إلى حد ما ، بصوغ أو حتى صياغة هذه الدائرة . هذه الاختلافات هي التي تفسر تعدد الخطابات التلميزية والخلاف بين من صنعوها ؛ ففي داخل هذه المفاهيم الموروثة عن الميتافيزيقا تحرك نيتشه وفرويد وهيدجر على سبيل المثال . وما دامت هذه المفاهيم ليست عناصر أودرات ، ولأنها مأخوذة في تركيب Syntax وفي نسق System ، فإن كل استعارة لأحدها تجر معها كل الميتافيزيقا . هذا هو ما أصرنا هؤلاء المدعين على تدمير بعضهم البعض ، فنظر هيدجر إلى نيتشه ، على سبيل المثال ، بأكثر درجة من وضوح الفكر وصرامته ، على أنه أعمق لسوء طوية وبناء خطيء ، بوصفه آخر الميتافيزيقيين وآخر الأفلاطونيين . ويمكن للمرء أن يفعل

الوقت نفسه . هذا الخزي هو تحريم سفاح المحارم . وتحريم سفاح المحارم عام ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه طبيعة . ولكنه تحريم بالمثل ، نسق من المعايير والنواهي ؛ وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يسميه ثقافة .

« دعنا نفترض ، لذلك ، أن كل شيء عام في الإنسان ينبع من نظام الطبيعة ويتميز بالتلقائية ، وأن كل شيء مجبوع إلى معيار ينتمي للثقافة ، وي طرح خصال النسبي والخاص . وعندئذ ، نجد أنفسنا مواجهين بحقيقة - أو - بالأحرى - مجموعة من الحقائق التي ، في ضوء التعريفين السابقين - ليست بعيدة عن أن تبسوخها : تحريم سفاح المحارم يقدم ، دون أي لبس ، ويصل وصلاً سرمدياً ، الخاصيتين اللتين تعرف فيها الخصائص المتعارضة للنظامين المتضابيين . إن تحريم سفاح المحارم يؤسس قاعدة ، ولكنها قاعدة تمتلك ، دون كل القواعد الاجتماعية ، خاصية عامة في الوقت نفسه » (ص ٩) .

ومن الواضح أنه لا يوجد خزي إلا في داخل نسق المفاهيم الذي يستتر الاختلاف بين الطبيعة والثقافة . ولغنى شتراوس ، على هذا النحو ، يضع نفسه في بداية معالجته واقعة سفاح المحارم ، في وضع يستلزم أن يصبح هذا الاختلاف - الذي افترض دالاً أنه واضح بذاته - باطلاً أو محل خلاف . ذلك لأنه ، منذ اللحظة التي لا يفهم فيها تحريم سفاح المحارم داخل تعارض الثقافة/ الطبيعة ، لا يمكن القول إنه حقيقة مخزية ، نقطة معتمدة داخل شبكة من دلالات شيفافة . إن تحريم سفاح المحارم لا يفتو خزيها ببقائه الإنسان أو يصطدم به في مجال المفاهيم التقليدية ، إنه شيء يند عن هذه المفاهيم ويجاوزها بالقطع - ومن المحتمل أن يكون ذلك شرطاً لا يمكن هذه المفاهيم . ولعلنا نستطيع القول إن كل عملية الصياغة الفلسفية للمفاهيم ، التي تحصل نفسها بنسق تعارض الطبيعة/ الثقافة ، قد صُممت لكي تترك في مجال مالا يقبل التفكير ، الشيء نفسه الذي يجعل من هذه العملية ممكنة : أصل تحريم سفاح المحارم .

لقد تناولت هذا المثال تناوياً خاطفاً ، لا شيء إلا لأنه مثال واحد بين أمثلة عديدة ، ولكنه يكشف عن أن اللغة تحمل في

الذي يستعير من الموروث المصادر الضرورية لتفكيك الموروث نفسه ؛ وهي مشكلة اقتصاد واستراتيجية .

إذا مضينا ، الآن ، في الإفادة من فحص نصوص ليفي شتراوس ، بوصفها مثالا ، فإن ذلك لا يرجع إلى الكفاءة المتميزة للإثنولوجيا في العلوم الإنسانية فحسب ، ولا إلى أن فكر ليفي شتراوس له تأثيره البالغ على الموقف النظري المعاصر ، بل يرجع ، قبل كل شيء ، إلى أن اختياراً بعينه يتضح على نحو خاص في حمل ليفي شتراوس ، وأن مذهبا بعينه يتم تنقيحه ، وتحديدأ على مستوى العلاقة بهذا النقد للغة وهذه اللغة التقليدية في العلوم الإنسانية .

لكي نستتبع هذه الحركة في نص ليفي شتراوس ، دعوى اختار خيطاً نهدي به من بين خيوط عديدة ، وهو التعارض بين : الطبيعة/ الثقافة . ورغم نقاشه هذا التعارض وتألفه الظاهري ، فإنه عريق في الفلسفة ، بل سابق على افلاطون وقديم قدم السفسطائيين على الأقل . ومنذ أن تم تقرير هذا التعارض - طبيعة/ ناموس (Physis/nomos) طبيعة/ صنعة (Physis/techné) - وهو يأت إلينا بواسطة سلسلة تاريخية تضع « الطبيعة » في علاقة تعارض مع القانون ، والمؤسسة والفن ، وبالمثل مع الحرية ، والمواضعة ، والتاريخ ، والمجتمع ، والفكر ، وما إلى ذلك . ولقد شعر ليفي شتراوس ، منذ بدايات مسعاه ، ومنذ كتابه الأول (الأبنية الأولية للقرابة) ، بضرورة استخدام هذا التعارض واستحالة الثقة فيه في الوقت نفسه . فهو يبدأ في (الأبنية الأولية للقرابة) من هذه البديهية أو التعريف : أن ما ينتمي إلى الطبيعة بما هو عام universal وعفوي لا يعتمد على ثقافة بعينها ولا على أي معيار محدد . وما ينتمي إلى الثقافة ، من ناحية أخرى ، يعتمد على نسق من المعايير المنظمة للمجتمع ، ومن ثم فإنه قابل لأن يتغير من بنية اجتماعية إلى أخرى . هذان التعريفان من مخط تقليدي . ولكن ليفي شتراوس ، الذي كان قد بدأ ، في الصفحات الأولى نفسها من (الأبنية الأولية للقرابة) ، في إعطاء هذه المفاهيم مكانة معتدلة ، يواجه ما يسميه خزيًا a scandale ، يقصد شيئاً لا يسوغ التعارض : « الطبيعة/ الثقافة » الذي تقبله ، والذي يبدو أنه يتطلب عمولات Predicates الطبيعة والثقافة على السواء ، وفي

استخدامها بواسطة علم الاجتماع الحديث : فيمتها بوصفها أداة منهجية » .

ويظل ليفي شتراوس دائماً مخلصاً لهذا المقصد المزوج : أن يحفظ - بوصفه أداة - ما يقوم بنقد قيمة الحقيقة فيه .

فمن ناحية ، يستمر ، فعلاً ، في تفنيد قيمة تعارض الطبيعة/الثقافة . إذ بعد مضي أكثر من ثلاثة عشر عاماً على كتاب (الأبنية الأولية للفراسة) Les Structures élémentaires de la parenté ، يكرر كتاب (العقل الوحشي) La pensée Sauvage تكراراً أميناً أصداء النص الذي سبق اقتباسه . إن التعارض بين الطبيعة والثقافة ، الذي سبق أن ألححت عليه ، يبدو ، اليوم ، على أنه يقدم قيمة ، هي قيمة منهجية قبل كل شيء . وهذه القيمة المنهجية ليست متأثرة بلا قيمتها « الأنطولوجية » (إن جاز لنا القول ، ما لم نشكك في هذا المصطلح) : « لا يكفى أن تستوعب إنسانية شاملة إنسانيات خصوصية ؛ فإن هذا السعي الأول يهد الطريق لمساح أخرى ... تقع في نطاق العلوم الدقيقة والطبيعية : إعادة إدماج الثقافة في الطبيعة ، وأخيراً ، إعادة إدماج الحياة في الوحدة الشاملة لشروطها الفيزيائية الكيميائية » (ص ٣٢٧) .

ومن ناحية أخرى ، وفي كتاب (العقل الوحشي) نفسه ، يقدم ليفي شتراوس فيها يسميه « الموالفة » bricolage ، ما يمكن أن نسميه خطاب هذا المنهج . الموالف bricoleur فيها يقول ليفي شتراوس ، هو الشخص الذي يستخدم « الوسائل المتاحة » ، أي الأدوات التي يجدها طوع بغيره ، والتي هي موجودة بالفعل ، والتي لم تتركها عين من قبل لاستخدامها فيها تستخدم له ، والتي يحاول المرء بالإصابة والخطأ تكييفها ، دون أن يتردد في تغييرها حين يبدو الأمر ضرورياً ، أو يحاول المرء تجربة العديد منها في وقت واحد ، حتى لو كان شكلها وأصلها متغايرين في الخواص .. وهلم جرا . وعلى هذا الأساس ، فهناك نقد للغة في شكل موالفة bricolage ، وقد أصبح من الممكن القول إن الموالفة هي اللغة النقدية نفسها . وأنا أفكر في المقال الذي كتبه ج . جينيت عن « البنيوية والنقد الأدبي » والذي نشر تكريماً لليفي شتراوس في عدد خاص من أعداد مجلة (القوس) L'arc (عدد ٢٦ عام ١٩٦٥) حيث يقرر أن

داخلها ضرورة نقلها . ويمكن التوضيح بهذا النقد عبر مسارين ، في « أسلوين » . إذ يمكن للمرء ، بمجرد أن تظهر محدودية مفاهيم مثل تعارض الطبيعة/الثقافة ، أن يسأل تاريخ هذه المفاهيم مسالة صامتة . وذلك هو الفعل الأول . ولن تكون مثل هذه المسألة التاريخية والمنظمة فعلاً لنويا (فيلولوجيا) أو فلسفياً بالمعنى التقليدي لهاتين الكلمتين . فحين يتم المرء بالمفاهيم المؤسسة لكل تاريخ الفلسفة ، فإن إعادة تأسيس هذه المفاهيم ليست من قبيل النهوض بمهمة عالم اللغة الفيلولوجي أو المؤرخ التقليدي للفلسفة . ورغم المظاهر ، يمكن أن يكون ذلك هو السبيل الأكثر جسارة لبدائيات الخطو إلى خارج الفلسفة . والخطو « خارج الفلسفة » أصعب في تصوره مما يتخيل هؤلاء الذين يحسبون أنهم قد فعلوا ذلك منذ وقت طويل في طمأنينة مختالة ، والذين يزدردون الميتافيزيقا بواسطة الجسم الكامل من الخطاب الذي يدعون انفصالهم عنه .

لكي نتجنب الأثر الذي يمكن أن يكون مجدياً للسبيل الأول ، فإن الاختيار الثاني - الذي أشعر أنه أكثر مجاوباً مع الطريقة التي يختارها ليفي شتراوس - يقوم على الاحتفاظ بكل المفاهيم القديمة في مجال الاكتشاف التجريبي ، مع تمرية محدودة جوانبها المختلفة في الوقت نفسه ، والتعامل معها بوصفها أدوات يظل لها بعض الفائدة ، ولكن من غير أن نسب إليها قيمة الحقيقة ، ودون مخفي صام ، بحيث يكون هناك استعداد للتخل عنها وقت الضرورة إذا ظهرت أدوات أخرى أكثر نفعاً . وفي الوقت نفسه ، يتم استغلال الفاعلية النسبية لهذه المفاهيم ، واستخدامها لتدمير الآلة (Machine) القديمة التي تنتمي إليها هذه المفاهيم ، والتي هي أجزاء لها في الوقت نفسه . وهكذا ، تنقد لغة العلوم الإنسانية نفسها بنفسها . ويظل ليفي شتراوس أنه يمكن بهذه الطريقة أن يفصل بين المنهج والحقيقة ، بين أدوات المنهج والدلالات الموضوعية المستهدفة بهذه الأدوات . يمكن للمرء تقريبا القول إن ذلك هو الإعجاب الأمثل Première affirmation لليفي شتراوس ؛ فالكلمات الأولى في (الأبنية الأولية للفرابة) هي : « يبدأ المرء في فهم أن التمييز بين حالة الطبيعة وحالة المجتمع (ونحن أميل اليوم إلى القول : حالة الطبيعة وحالة الثقافة) في الوقت الذي يفترق إلى أية دلالة تاريخية مقبولة ، يقدم قيمة تبرر كل التعبير

أقول منذ البداية - في الوضع نفسه الذي يعزوه إلى خطابه الخاص عن الأساطير ، إلى ما يسميه « أسطوريته » . هنا ، يعكس خطابه عن الأسطورة على نفسه ويتخذ نفسه بنفسه . ومن الواضح أن هذه اللحظة ، هذه الحقبة النقدية ، ذات صلة بكل اللغات التي تشتبك في مجال العلوم الإنسانية . ماذا يقول ليفي شتراوس عن أسطوريته ؟ خلال هذا الذي يقوله نعيد اكتشاف الميزة (القوة) الخاصة بالمؤلفة . وبالفعل ، فيما يبدو بآهراً إلى أبعد حد في هذا السعي النقدي وراء وضع جديد للخطاب هو التخليل المعلن عن كل إشارة إلى مركز Centre ، إلى ذات Subject ، إلى مرجع reference متميز ، إلى منشأ Origine ، أو إلى أي أصل مطلق archie . ويمكن تتبع موضوع (تيمة) هذا التخليل عن المركز من خلال كل « مفتتح » كتابه الأخير (المظهر والنسب) ، وأرصد بعض النقاط البارزة القليلة ، ليس غير ، في هذا « المفتتح » .

أولاً : يقرر ليفي شتراوس أن أسطورة البورورو التي يستخدمها في كتابه بوصفها « الأسطورة - المرجع » لا تستحق هذه التسمية أو هذه المعاملة ، فالاسم خادع ، واستخدام الأسطورة غير سليم ، ولا تستحق هذه الأسطورة ميزة المرجعية أكثر من غيرها من الأساطير .

« في الواقع ، إن أسطورة البورورو Bororo التي نخصها منذ الآن باسم الأسطورة - المرجع ، كما سأحاول أن أوضح ، ليست سوى تحويل قسري على وجه التقريب لغيرها من الأساطير المتأصلة في المجتمع نفسه ، أو مجتمعات متباعدة بشكل أو بآخر . ومن ثم ، يحق لي أن أختار - نقطة لانتظامي - أية أسطورة تمثل المجموع . ومن هذا المنظور ، فإن الاسم - المرجع بالأسطورة - المرجع لا يعتمد على خاصيتها المنطقية ، ولكن - بالأحرى - على وضعها غير القياسي وسط المجموع » (ص ١٠) .

ثانياً : ليس هناك حجة أو مصدر مطلق للأسطورة . إن بؤرة الأسطورة أو مصدرها هما دائماً من قبيل الظلال أو التقديرات الخداعة غير المحققة أو الموجودة ابتداءً . إن كل شيء يبدأ بالبينة ، التشكل أو العلاقة . والخطاب الدائر حول هذه البينة التي لا مركز لها ، أي الأسطورة ، هو نفسه خطاب

تحليل المؤلفة يمكن تطبيقه كلمة كلمة على النقد عامة ، و« النقد الأدبي » بخاصة . (أعداد كتابته في « صور » منشورات Seuil ص ١٤٥) .

إذا سمي المرء مؤلفة ضرورة استعارة مفاهيم من ميراث متلاحم تقريباً أو متهمد ، فيجب القول إن كل خطاب هو مؤلفة . إن المهندس الذي يضعه ليفي شتراوس في تعارض مع المؤلف bricoleur ، يجب أن يكون هو الذي يبنى الوحدة الشاملة للغة ، وتراكيبه ، ومعجمه . ولكن المهندس ، بهذا المعنى ، أسطورة . فالذات التي يفترض أنها الأصل المطلق لخطابها الخاص ، والمفترض أنها تبني هذا الخطاب « من لا شيء » و« من الخامة كلها » ، تكون خالقة للفعل على هذا النحو ، أي الفعل نفسه . ولذلك ، فإن فكرة المهندس المفترض انقطاعه عن كل أشكال المؤلفة إنما هي فكرة لاهوتية (ثيولوجية) ، وحيث إن ليفي شتراوس يجبرنا ، في موضوع آخر ، أن المؤلفة شعرية أسطورية ، فمن المحتمل أن يفسد المهندس أسطورة أنتجها المؤلف . ومنذ اللحظة التي تتوقف فيها عن الاعتقاد بمثل هذا المهندس ، والاعتقاد في خطاب ينقطع عن الخطاب التاريخي المتلقى ، وذلك بمجرد التسليم بأن كل خطاب متناوٍ مقيد بمؤلفة بعينها ، وأن المهندس والعالم جنسان من نوع المؤلف ، فإن فكرة المؤلفة نفسها ، عندئذ ، تغدو مهددة ، إذ يتشكل الاختلاف الذي تتخذ معناها منه .

ونفسي بنا ذلك إلى الحيط الثاني الذي يمكن أن يهيننا فيما يُحل هنا .

إن ليفي شتراوس لا يصف المؤلفة بوصفها نشاطاً فكرياً ، بل بوصفها نشاطاً أسطورياً شعرياً . ويقرأ المرء في (العقل الوحشي) : « إن التأمل الأسطوري كالمؤلفة على المستوى التقني ، يمكن أن يصل إلى نتائج باهرة ، غير متوقعة ، على المستوى الفكري . والعكس صحيح في الوقت نفسه ، فالخاصية الأسطورية الشعرية للمؤلفة يتم التنويه بها غالباً » (ص ٢٦) .

ولكن ليس السعي المتميز للفي شتراوس ، ببساطة ، أنه يقلم ، خاصة في أحدث أبحاثه ، علماً بنهوي أو معرفة بالأساطير والنشاط المنهجي . إن مسعاه يبدو ، بلثلاً - وقد

البالغ وطوله البالغ ، في حاجته إلى محاكاة الحركة التلقائية للفكر الأسطوري ، أن يذعن إلى مطالبه ، وأن يحترم إيقاعه . وهكذا ، يغدو هذا الكتاب عن الأساطير ، بطريقة ، أسطورة .

يتكرر هذا التأكيد بعد ذلك بقليل (في ص ٢٠) : « ما دامت الأساطير نفسها تعتمد على شفرات من نظام ثان (شفرات النظام الأول هي التي تتكون منها اللغة) فإن هذا الكتاب يقدم المسودة الأولية لشفرة من نظام ثالث ، من شأنها تأمين الإمكان المتبادل لترجمة العديد من الأساطير . وذلك هو السبب في أننا نكون على صواب عندما نعدّ الكتاب أسطورة : أسطورة علم الأساطير ، على نحو ما » .

هذا الغياب لأي مركز فصل أو ثابت في خطاب الأساطير أو علمها ، يبرر تسيرا واضحا الأنموذج الموسيقي الذي اختاره ليفي شتراوس في تأليف الكتاب ؛ فغياب المركز ، هنا ، غياب للذات وغياب للمؤلف : « هكذا تبدو الأسطورة والعمل الموسيقي كأنهما قائدا أوركسترا ، المستمعون إليهما مؤدون صامتون . وإذا طرح أحد السؤال عن موضع وجود البؤرة الحقيقية للعمل ، فيجب الإجابة بأن هذا التحديد غير ممكن ، فالموسيقى وعلم الأساطير يضعان الإنسان في مواجهة موضوعات افتراضية ظللها وحدها هي الفعلية . . . الأساطير بلا مؤلفين » (ص ٢٥) .

وهكذا ، في هذه النقطة ، تتخذ المرافقة الإثنوجرافية لنفسها ، عمداً ، وظيفة أسطورية شعرية . ولكن ، بالمنطق نفسه ، فإن هذه الوظيفة تجعل المطلب الفلسفي أو المعرفي للمركز يبدو أسطوريا ، أي بوصفه وهماً تاريخياً .

ومع ذلك ، فحتى لو سلم المرء بضرورة ما فعله ليفي شتراوس ، فإننا لا نستطيع تجاهل غاظه ؛ فإذا كان علم الأساطير أسطوري التشكل ، فهل تتكاثر كل الخطابات عن الأساطير؟ وهل يكون علينا التخلي عن أي مطلب معرفي يسمح لنا بالتمييز بين خصائص متعددة من الخطاب عن الأسطورة؟ ذلك سؤال تقليدي ، ولكنه حتى . وليس هناك

بلا ذات أو مركز مطلق . ولكي لا نختزل التغير في شكل وحركة الأسطورة ، فلا بد من تجنب العنف الذي يمكن في تعيين مركز لغة تصف بنية بلا مركز . ولذلك ، يشدو ضرورياً ، في هذا السياق ، أن نمتنع عن الخطاب العلمي أو الفلسفي ، أن نتخل عن النظام للمعرفي L'épistémé الذي يتطلب العودة ، والذي هو المطلب المطلق للعودة ، إلى المصدر ، إلى المركز ، إلى الأساس ، إلى المبدأ ، وما إلى ذلك . وبخلاف الخطاب المعرفي ، فإن الخطاب البنيوي عن الأساطير ، الخطاب الأسطوري المنطقي ، عليه أن يكون له شكل ما يتحدث عنه ، هذا ما يقوله ليفي شتراوس في (المظهر والنهي) Mythologique, I. Le Cru et le Cuit ، حيث أودّ أن أقتبس منه فقرة طويلة متميزة :

« فعليا ، تفرض دراسة الأساطير مشكلة منهجية ، بسبب أنها لا تعمل وفق المبدأ الديكارتي في تقسيم المشكلة إلى عدد من الأجزاء الضرورية حلها ؛ إذ لا توجد غاية حقيقية أو مصطلح للحل في الأسطوري ، ولا وحدة سردية يمكن الإسك بها في نهاية عمل التحكيك . إن الموضوعات (التيمات) تتضاعف إلى مالا نهاية . وعندما نعتقد أننا فككتنا بعضها من بعض ، وأبقيناها منفصلة ، فإننا نكتشف أنها تتجمع مرة أخرى ، مستجيبة إلى إغراء روابط غير متوقعة . وترثب على ذلك أن وحدة الأسطورة هي وحدة متحيزة ومسقط ، إنها لا تعكس حالة أو لحظة من الأسطورة قط ، فهي ظاهرة تحليلية يتضمنها معنى التفسير . ودورها أن تعطي شكلا تركيبياً للأسطورة ، وتغوص انحلالها إلى فوضى من التناقض ، وبذلك ، يمكن القول إن علم أو معرفة الأساطير ، إنما هو علم أو معرفة ارتدادية anaclastic ، مستخدمين هذا المصطلح القديم بأوسع معنى يسمح به اشتقاقه ، علم يتيح في تحديده دراسة الإشعاعات المنعكسة جنباً إلى جنب الإشعاعات المنكسرة . ولكن ، هل النقيض من التأمل الفلسفي ، الذي يدعى العودة إلى مصدره ، فإن التأملات المطروحة هنا انعكاسات تتصل بإشعاعات ليس لها بؤرة فعلية . . . كان على مشروعي ، بإيجاز

إجابة عنه - ولا أعتقد أن ليفي شتراوس يجب - ما ظلت مشكلة العلاقة بين المكون الفلسفي Philosophème أو المكون النظري Theoreme ، من ناحية ، والمكون الأسطوري Mythème أو المكون الأسطوري الشعري Mythopoeic ، من ناحية أخرى ، غير مطروحة صراحة . وليست تلك مشكلة صغيرة ؛ ذلك لأنه بسبب عدم الطرح الصريح لهذه المشكلة ، فإتينا ندخن أنفسنا على تحويل المخالفة المزعومة للفلسفة إلى خطأ غير مدرك في داخل الحقل الفلسفي . وسوف تغزو النزعة التجريبية empiricism هي الجنس الذي تكون فيه هذه الأخطاء بمثابة أنواع له . وتتحول المفاهيم عبر الفلسفية إلى ألوان من الساذجة الفلسفية . ويمكن للمرء أن يقدم أمثلة عديدة لتوضيح هذا الخطر : مفاهيم العلامة والتاريخ والحقيقة وما إلى ذلك . وما أريد تأكيده ، تماماً ، هو أن الرحلة إلى خارج نطاق الفلسفة لا تقوم على قلب صفحة الفلسفة (التي تنحدر إلى تفلسف مسقيم) بل على المضى في قراءة الفلاسفة بطريقة معينة . إن الخطر الذي أتحدث عنه ، دائماً ، هو ما يفترضه ليفي شتراوس ، وهو نفسه ثمرة مسعاه . لقد سبق أن قلت إن النزعة التجريبية هي المولد الذي تولد عنه كل الأخطاء التي تهدد الخطاب الذي يستمر ، كما يحدث في حالة ليفي شتراوس على وجه الخصوص ، في رغبته أن يكون خطاباً علمياً . وإذا أردنا تحديد مشكلة النزعة الإمبريقية والمخالفة في العمق ، فقد تنتهي سريعاً إلى مجموعة من القضايا المتناقضة تماماً ، من حيث العلاقة بوضع الخطاب في علم الإثنوجرافيا البنيوية ، فمن ناحية تدهي البنيوية ، بحق ، أنها نقد للنزعة التجريبية . ولكن ليس هناك ، في الوقت نفسه ، كتاب واحد أو دراسة من دراسات ليفي شتراوس لا تقدم نفسها بوصفها مقالاً تجريبياً يمكن إكمال أو نقضه بواسطة معلومات جديدة . ودائماً يتم اقتراح المخططات البنيوية بوصفها فرضيات ناتجة عن كم محدود من المعلومات التي تخضع إلى دليل التجربة . ويمكن استخدام العديد من النصوص لتوضيح هذه المصادرة Postulation للزوجية . ودعوني أرجع مرة أخرى ، إلى مفتاح (المظهر والنهي) حيث يبدو واضحاً أن سبب ازدواج هذه المصادرة يرجع إلى أنها ، هنا ، مسألة لغة على لغة :

إحصاء شامل لأساطير جنوب أمريكا ، قبل تحليل هذه الأساطير ، يقعون في لبس خطير فيما يتصل بطبيعة هذه الوثائق ودورها . فمجموع أساطير شعب من الشعوب هو من قبيل نظام الخطاب . ولا يتفلق هذا المجموع قط ، شريطة أن لا يفترض هذا الشعب فيزيقياً أو أخلاقياً . ولذلك فمثلاً هذا النقد يساوي توبيخ اللغوي على كتابة قواعد للغة دون تسجيل الوحدة الشاملة للكلمات المتلفظ بها منذ أن وجدت اللغة ، ودون معرفة التبادلات اللفظية التي تبقى ما ظلت اللغة باقية ، إذ تثبت التجربة أن عدداً قليلاً من الجمل يثنى على نحو عشوائي ، يتيح للغوي أن يضع قواعد للغة التي يدرسها ، بل إن النحو الجزئي أو التخطيط للنحو يقدم كلاماً معارف قيمة في حالة اللغات المعروفة . ولا تحتاج التراكيب Syntax إلى أن تنتظر حتى يكون من الممكن تعداد سلسلة غير محدودة نظرياً عن الأحداث كي تصبح ظاهرة ، ذلك لأن التراكيب تقوم على كيان من القواعد التي توجه توليد هذه الأحداث . وتتركب أساطير جنوب أمريكا هي ، تمهيداً ، ما أردنا أن نرسم أولى خطواته . وإذا ظهرت نصوص جديدة تشرى الخطاب الأسطوري ، فإن ذلك يتيح فرصة لمراجعة هذا ، أو تعديل هذا النهج الذي تشكلت فيه قواعد نحوية بعينها ، فرصة لنبد بعض هذه القواعد ، وفرصة لاكتشاف قواعد جديدة . ولكن المطالبة بـخطاب أسطوري شامل لا يمكن بأي حال أن تكون مأخذاً علينا . فقد رأينا أن مثل هذا المطلب لا معنى له (ص ١٥ - ١٦)

ولذلك يحدد التوحيد الشامل Totalization على أنه بلافاصلة مرة ، وأخرى على أنه مستحيل . ويتيح ذلك ، بالقطع ، عن أن هناك نهجين في إدراك محدودية التوحيد الشامل . وأؤكد ، مرة أخرى ، أن هذين التحليدين يشتركان في الوجود ، على نحو ضمني ، في خطابات ليفي شتراوس . ويمكن الحكم على التوحيد الشامل بالاستحالة في الأسلوب الكلاسيكي ؛ حيث يشير المرء إلى المسمى التجريبي لذات أو لخطاب محدود لا جدوى منه ، ويبحث لاهت عن فراء لا محدود لا يمكن السيطرة عليه . وهناك الكثير من الكلام في

و إن التقاد الذين يؤخذون على علم البدء ، بعمل

بذلك - ضروري تماماً لكي يمكن ، إجمالاً ، أن يظل الدال المتاح ، والمطلوب المرصود في علاقة الإكمال بينها Complementary التي هي بالذات شرط استخدام الفكر الرمزي » .

ولاشك أنه يمكن توضيح أن هذه الحصة الإكمالية للدلالة هي أصل للمعدل الإحصائي ratio نفسه . وتعاود الكلمة الظهور بعد ذلك بقليل بعد أن يذكر ليفي شتراوس « هذا الدال العام الذي هو حق العبودية لكل فكر مخلود » :

« بكلمات أخرى - ولتتخذ هادياً عما أدركه موس من أن كل الظواهر الاجتماعية يمكن للغة استيعابها - فلإننا نرى في المانا mana ، والواكون wakan ، والأوراندا Oranda ، وغيرها من المصطلحات من النوع نفسه ، التعبير الواضح عن وظيفة دلالية ، دورها أن تتيح للفكر الرمزي أن يعمل بغض النظر عن التناقض الكامن فيها . بهذه الطريقة ، نشرح التناقضات التي لا تتحل في الظاهرة المتصلة بهذا المصطلح ... ونشرح في الوقت نفسه القوة والفعل ، الكيف والحالة ، الاسم والفعل ؛ المجرى والحسوس ، الكلي الوجود والمتمركز في محل . والواقع أن المانا mana هي كل هذه الأشياء بالفعل . ولكن أليس ، محديداً ، بسبب أن المانا ليست شيئاً من ذلك : هل هي شكل بسيط أورمز خالص لو شئنا الدقة ، وإذن قابلة لأن تشحن بأي نوع من المحتوى الرمزي ؟ وفي نسق الرموز الذي تؤسسه كل الكونيات Cosmologies يمكن للمانا ، تماماً ، أن تكون قيمتها الرمزية صفرأ ، مما يعني القول إنها علاقة تميز ضرورة المحتوى الرمزي الإكمالي [التأكيد من عندى] بما يكون المدلول مشحوناً به فعلاً ، ولكن الذي لا يقبل أى قيمة مطلوبة [لا بشرط أن تظل هذه القيمة جزءاً من اللخيرة المتاحة وليست مصطلح مجموعة a group-term كما يذهب علماء الصوتيات التطبيقية

ذلك ، أكثر مما يمكن أن يقوله المرء . ولكن عدم التوحيد الشامل يمكن أن يتحدد بطريق آخر ، ليس من وجهة نظر مفهوم المحدودية الذي يعزونا إلى النظرة التجريبية ، ولكن من وجهة نظر مفهوم اللعب . وإذا لم يعد للتوحيد الشامل أى معنى ، فإن ذلك ليس بسبب لا محدودية حقل لا يمكن تغطيته بنظرة محدودة أو خطاب مخلود ، ولكن لأن طبيعة الحقل - أعني اللغة واللغة المحدودة - تستبعد التوحيد الشامل . هذا الحقل هو حقل لعب في حقيقة الأمر ، مما يعني القول إنه حقل استبدالات لا محدودة في مجموع مخلود مغلق . ويتيح هذا الحقل هذه الاستبدالات للمحدودة لا لشيء إلا لأنه مخلود ، أى أنه بدل أن يكون حقلأ لا ينضب ، كما في الفرضية التقليدية ، وبدل أن يكون غاية في الاتساع ، يظل هناك شيء مفقود منه : مركز ينهى ويؤسس لعب الاستبدالات . يمكن للمرء أن يقول - مستخدماً استخداماً صارماً تلك الكلمة التي تنطمس دائماً دلالتها القضائية في الفرنسية - إن هذه الحركة من اللعب التي يسمح بها افتقاد أو غياب المركز أو الأصل هي حركة إكمال . ولا يستطيع المرء تحديد المركز ، وإنهاء التوحيد الشامل ، ذلك أن العلامة التي تحمل مكان المركز أو التي تكمله والتي تأخذ مكانه في غيابه - هذه العلامة تضيف نفسها ، أو تقع بالإضافة مبرات ومبرات ، بوصفها تكملة Supplement . إن حركة الدلالة تضيف شيئاً ، هو سبب حقيقة مؤداها أنه يظل هناك ما هو أكثر دائماً ، ولكن هذه الإضافة إضافة عائمة ؛ لأنها تؤدى وظيفة بديلة تكمل غياب المدلول . ورغم أن ليفي شتراوس لا يؤكد استخدامه لكلمة إكمالي Supplementary ، ما أفعله في هذا المقام من تأكيد التماهي مركبين في المعنى على نحو غريب ، فليس من المصادفة أنه يستخدم هذه الكلمة مرتين في (مقدمة إلى أعمال مارسيل موس - Marcel Mauss) في النقطة التي يتحدث فيها عن « وفرة الدال في علاقته بالمدلولات التي يمكن أن تشير إليها هذه الوفرة » :

« في السعى إلى فهم العالم ، وبسبب ذلك ، كان في طوع عجين الإنسان دائماً دلالة فائضة يقسمها على الأشياء حسب قوانين الفكر الرمزي التي تقع مهمة دراستها على عاتق علماء الإثنولوجيا واللغة . هذا التوزيع للحصة الإكمالية ration supplémentaire - لوجاز وصفه

ويضيف ليفي شتراوس ملاحظة مؤداها :
« انتقاد اللغويين إلى صياغة فرضيات من هذا النمط . على سبيل المثال « الفونيم صفر يعارض كل

لقد فهم علم التاريخ ، دائماً ، بوصفه حركة استرجاع للتاريخ ، أى بوصفه تحولاً بين حضورين . ولكن إذا كان من المقبول الشك في هذا المفهوم للتاريخ ، فهناك خطر التقهقر إلى نزعة لاثاريكية anhistoricism من غط كلاسي حين يفتزل المفهوم دون نص مباشر على المشكلة التي أشير إليها هنا ، مما يعنى القول بالتقهقر في لحظة حتمية من تاريخ الميتافيزيقا . والمثل على ذلك هو الشكلية الجبرية للمشكلة على نحو ما أراها . وعلى نحو أكثر عينا ، فإن علينا أن نفر بأن احترام البنائية ، في أعمال ليفي شتراوس ، احتراة الأصالة الداخلية للبينة ، يفرض توحيد الزمان والتاريخ .

إن ظهور بنية جديدة من نسق أصل ، على سبيل المثال ، ينتج ، دائماً ، بواسطة انقطاع هذه البنية عن ماضيها ، وأصلها ، وسببها ، فذلك هو شرط التعيين البنائي لهذه البنية . ولذلك ، لا يمكن للمرء أن يصف ما يخص التنظيم البينوى إلا بأن يتفعل في لحظة هذا الوصف نفسها ، أوضاعها الماضية : بأن يكف عن تأمل مشكلة الانتقال من نية إلى أخرى ، ويضع التاريخ بين قوسين . ولاخى عن مفهوم المصادفة والانقطاع في هذه اللحظة البينية . والواقع أن ليفي شتراوس يلجأ إلى هذين المفهومين ، حين يتناول ، على سبيل المثال ، بنية الأبنية ، اللغة التي يقول عنها ، في تقديم أعمال مارسيل موس (إنها « لا تولد إلا فجأة في اقتلاع رهيب » :

« أياً كانت لحظة اللغة أو ظروف ظهورها في مجال الحياة الحيوانية ، فلنأ لا يمكن أن تولد إلا فجأة في اقتلاع رهيب . إذ لا يمكن أن تشرع الأشياء في الدلالة على نحو تدريجي . ويحدث عبور من مرحلة لا معنى فيها لشيء إلى مرحلة يكتسب فيها كل شيء معنى ، باتباع تحول الدراسة مما ليس مجال اهتمام العلوم الاجتماعية إلى ماهو ، بالأحرى ، مجال اهتمام علم الأحياء وعلم النفس . »

هذا الموقف لم يمنع ليفي شتراوس من الاعتراف ببطء عملية النضج ، الكبح المستمر للتحويلات الوقائية ، التاريخ (ومثال ذلك في كتابه « العرق و التاريخ ») ولكن كان عليه أن يفعل ما فعله جان جاك روسو ، وهوسرل ، و « أن يتخلص من كل الوقائع » في اللحظة التي يرغب فيها استرداد

الفونيمات الأخرى في الفرنسية ، من حيث إنه لا يستلزم خصائص خلافية ولقيمة صوتية (فونوطيقية) مطردة . وعلى العكس ، فإن الوظيفة الصحيحة للفونيم الصفر هي معارضة غياب الفونيم « [ياكوبسون روج لوتر (ملاحظات على الأنماط الفونيمية الفرنسية) ، مجلة (الكلمة) ، جزء ٥ ، عدد ٢ ، أغسطس ١٩٤٩ ، ص ١٥٥] . وبالمثل ، فإننا إذا نخططنا للمفهوم الذي أقتصره هنا ، يمكن القول إن وظيفة مصطلحات من مثل « الماتة » هي أن تتعارض مع غياب الدلالة دون أن تستلزم بنفسها أى دلالة خاصة » (ص ١ والملاحظة) .

وهكذا فإن وفرة الدال ، خاصيته الإكمالية ، أمر ناتج عن محدودية ، أعمى أمراً ناتجاً عن غياب يجب تكملته .

يمكن أن يفهم ، الآن ، سبب أهمية مفهوم اللعب في نص ليفي شتراوس . إن إشارته إلى كل ألوان الألعاب ، خصوصاً الروليت ، متكررة على نحو لافت ، خصوصاً في كتب (محادثات) و (العرق والتاريخ) و (العقل الوحي) . هذه الإشارات إلى اللعب هي ، دائماً ، مكتنفة بالتوتر .

وهي في توتر مع التاريخ أولاً . وتلك مشكلة تقليدية ، أصبحت اعتراضاتها بالية ومستهلكة . وأشير إلى ما أرى فيه شكلية المشكلة . عندما يفتزل ليفي شتراوس التاريخ فإنه يعالجه كما لو كان يتأهل مفهوماً متواطئاً ، دوماً ، مع الميتافيزيقا الغالية والكونية (الأسكاتولوجية) : بكلمات أخرى ، متواطىء . على نحو متناقض - مع فلسفة الحضور التي وفر الإيمان بأن التاريخ يمكن أن يعارضها . إن موضوعاتية thematic النزعة التأريخية برغم ما يبدو عليها من أنها الوالد المتأخر في الفلسفة كان يستلزمها ، دائماً ، تحديد الوجود بوصفه حضوراً . وسواء استخدمنا فقه اللغة التاريخي (الإيتمولوجيا) أو لم نستخدمه ، وبرغم الخصومة القديمة التي أقامت التعارض بين دلالاتي النظام المعرفي (الإيسيتيا) والتاريخ (historia) فيمكن الإبادة عن أن النظام المعرفي يتسبب دائماً في التاريخ ، حين يكون التاريخ وحدة الصيرورة دائماً ، بوصفه تقاليد للحقيقة أو تطور العلم أو المعرفة التي تنج إلى تلك الحقيقة في الحضور وحضور الذات ، وتتجه إلى المعرفة في وعي الذات .

للعب . أحدهما يسعى إلى فك شفرة ، يحلم بفك شفرة حقيقية أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة ، ويعيش كالنفس ضرورة التفسير . والآخر الذى لم يعد يتجه صوب الأصل ، يوجب اللعب ، ويحاول أن يعبر إلى ما يحاور الإنسان والإنسانية ، ما يجاوز اسم الإنسان ، اسم الكائن الذى حلم بالحضور الكامل طوال تاريخ الميتافيزيقا ونيولوجيا الوجود - بكلمات أخرى ، خلال تاريخ تاريخه كله - حلم بأساس يعيد تأكيد أصل وغاية اللعبة . إن التفسير الثانى للتفسير الذى يرشدنا إليه نيتشه لا يبحث فى علم (الإنفورماتيا) - كما يرغب ليفي شتراوس عن « إلهام إنسانية جديدة » (مرة أخرى من « مقدمة إلى أعمال مارسيل موس ») .

هناك إشارات أكثر من كافية ، اليوم ، للإيماء بأننا يمكن أن ندرك أن هذين التفسيرين للتفسير - اللذين هما متناقضان تماماً حتى لو عشناهما معا وصالحنا ما بينهما فى اقتصاد غامض . يشتركان فى المجال الذى نسميه - بأسلوب إشكالي - العلوم الإنسانية .

من جانبى ، ورغم أن هذين التفسيرين يجب أن يقرأ باختلافهما ، ويؤكده ، وأن يحددا عدم قابليتهما للاختزال ، فإنى لا أؤمن أن هناك اليوم مسألة اختيار ، أولا - لأننا هنا فى إقليم (وأقول ، مؤقتا ، فى إقليم من التارغياتية) تبلو فيه مقولة الاختيار ثانوية على وجه الخصوص ، وثانيا - لأن علينا أن نحاول تصور الأرضية المشتركة ، وإرجاء *différance* هذا الاختلاف *différance* الذى لا يمكن اختزاله . وهناك سؤال ، سموه تاريخيا إذا شئتم ، سؤال عن ما نلحمه اليوم فحسب من حل *Conception* وتكون *formation* وحل *gestation* وغماض *labor* . وأعترف أنى استخدم هذه الكلمات بالنظر إلى عمل إنجاب الأطفال ، ولكن بالنظر ، أيضا ، إلى أولئك الذين ، فى شركة لا أستبعد نفسى منها ، يرفضون النظر فى وجه مالا يمكن تسميته ، وجه الذى يدعو إلى نفسه ، وهو قادر على ذلك ، من حيث هو شىء ضرورى حين تكون الولادة وشيكة ، وجه الذى لا يدعو إلى نفسه إلا تحت جنس السلاجس ، فى الشكل غير المشكل ، والأخمرس والناشئ والرهيب للهولة .

تعين بنية ما . فهو ، مثل روسو ، لا بد له من أن يدرك ، دائما ، أصل البنية الجديدة على هيئة كارثة - انقلاب من الطبيعة فى الطبيعة ، انقطاع طبيعى للسباق الطبيعى ، انحراف عن الطبيعة .

وإلى جانب توتر اللعب مع التاريخ ، هناك أيضا توتر اللعب مع الحضور . اللعب هو تمزيق الحضور وحضور عنصر هو ، دائما ، إشارة دالة استبدالية منقوشة فى نظام الاختلافات وحركة سلسلة . اللعب ، دائما ، تفاعل الغياب والحضور ، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكا جليا ، إذ يجب التفكير فى اللعب قبل التفكير فى بديل الحضور والغياب ، ويجب إدراك الوجود *being* بوصفه حضوراً أو غياباً يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس . لو أن ليفي شتراوس ، أفضل من أى واحد غيره ، جلب إلى الضوء لعب التفكير وتكرار اللعب ، فإن المرء لن يدرك فى عمله نوعاً من أخلاق الحضور ، أخلاق الحنين إلى الأصول ، أخلاق المنشأ والبراءة الطبيعية ، لنقاء الحضور وحضور الذات فى الكلام - أخلاق ، حين ، بل حتى الندامة التى يطرحها على أنها الدافع لمشروعه الإثنولوجى ، حين يتحرك صوب المجتمعات القديمة ، للمجتمعات المثالية فى عينيه . وهذه النصوص معروفة .

من حيث هو انعطافة إلى حضور ، ضائع أو مستحيل ، لغياب الأصل ، فإن هذا التوجه البنىوى إلى موضوع الآلية *immediateness* المكسورة إنما هو الوجه الحزين ، السلى ، الحزين ، الذى ، الوجه الروسوى (نسبة إلى جان جاك روسو) للتفكير فى اللعب ، ووجهه الآخر مفهوم الإيجاب

affirmation عند نيتشه - الإيجاب ، القرح للعب العالم ، بلا حقيقة ، دون أصل ، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير . وعندئذ ، يحدد هذا الإيجاب اللامركز من منح آخر بالقىاس إلى كونه فقداناً للمركز . ولعب اللعبة دون حماية . ذلك لأن هناك لعباً راسخاً : مده استبدال الأجزاء المغطاة والموجودة ، الأجزاء الحاضرة . وفى المصادفة المطلقة ، يذعن الإيجاب كذلك إلى الاحتمية التوليدية ، إلى البغامة الحبل للرق . هناك ، إذن ، تفسيران للتفسير ، للبنية ، للعلامة ،

Jean Hyppolite

جان إيبوليت :

أود ، ببساطة ، أن أسأل فريدا الذي أعجبني عرضه ومناقشته ، عن شرح لما هو ، بلا شك ، النقطة التقنية لمنطلق عرضه . أعنى سؤالاً عن مفهوم مركز البنية ، أو ما يمكن أن يعنيه المركز . عندما أتناول ، على سبيل المثال ، بنية بعض المجموعات الجبرية ، أين المركز ؟ هل المركز معرفة القواعد العامة التي تتيح لنا ، بعض الشيء ، أن نفهم تفاعل العناصر ؟ أم المركز عناصر بعضها تتمتع بامتياز خاص داخل المجموعة ؟

سؤالي ، فيما أظن ، وثيق الصلة بالموضوع ، مادام المرء لا يمكن أن يفكر في البنية دون مركز ، والمركز نفسه بلابنية destructured ، أليس كذلك ؟ - المركز غير مبنى .

أظن أن لدينا الكثير الذي نتعلمه إذا درسنا علوم الإنسان ، لدينا الكثير لتتعلم من العلوم الطبيعية . إنها أشبه بصورة للمشكلات التي نضعها ، بدورنا ، لأنفسنا . مع آينشتاين Einstein ، على سبيل المثال ، نشاهد نهاية نوع الامتياز الخاص بالدليل التجريبي . وفي هذا الصدد ، نرى ثابتاً Constant يظهر ، ثابتاً هو مركب من فضاء - زمن ، لا ينتمي إلى أي من المجريين الذين يعيشون التجربة ، ولكن الذي ، بطريقة ما ، يجمع كل التركيب ، وهذه الفكرة عن الثابت - هل هي المركز ؟ لكن العلوم الطبيعية مضت أبعد من ذلك . إنها لم تعد تبحث عن الثابت . إنها ترى أن هناك أحداثاً ، غير ممكنة نوعاً ، تحدث - لفترة - بنية وثباتاً (invariability) . هل الأمر أن كل شيء يحدث كما لو كانت هناك متغيرات بعضها ، لاثباتي من أي مؤلف أو أي يد ، وتحقق فحسب - مثل قراءة فقيرة لمخطوط - بوصفها عيباً لبنية ، توجد بوصفها متغيرات ؟ هل ذلك هو الحال ؟ هل الأمر مسألة بنية هي في صميم النمط المتأصل الذي تنتجه المصادفة من حادثة بعيدة الاحتمال ، من لقاء يتضمن سلسلة من الجزيئات الكيميائية وينظمها بطريقة بعضها ، خالفاً خطأ متاصلاً genotype سوف يتحقق ، خطأ ضارب أصله في التغيرات - التحولات ؟ هل هذا ما تهدف إليه ؟ لأنه ، فيما يتصل به ، أشعر أن أمضى في هذا الاتجاه ، وأنتي أبعد في ذلك مثال - حتى عندما نتحدث عن نوع من نهاية التاريخ - تكامل التاريخي - تحت شكل حدث event ، بالقدر الذي يغدوه ذلك بعيد الاحتمال ، في المركز نفسه من تحقق البنية ، ولكني أعنى تاريخياً لم يعد لديه صلة بالتاريخ الأخرى ، تاريخياً ينقد نفسه دائماً في مساهم الخاص ، حيث الأصل مُزاح على الدوام . وأنت تعلم أن اللغة التي نتحدثها اليوم ، بحسب اللغة ، تتحدث عن أنماط متصلة ، وعن نظرية معلومات . هل يمكن لهذه العلامة بلا معنى ، هذا العود الأبدى ، أن تفهم في ضوء نوع من فلسفة الطبيعة التي لا تحقق فيها الطبيعة تغييراً فحسب بل تحقق المتغير الأبدى : الإنسان ؟ إنه نوع من خطأ الابتعاد أو تشويه ينتج كائناً مشوهاً دائماً ، كائناً يكتفه انحراف مستديم . فمشكلة الإنسان جزء من مجال أكبر ، فيه ما تريد أن تفعله ، ماتفعله بالفعل ، أعنى أن فقدان المركز - حقيقة أنه لا توجد بنية متميزة أو أصلية - يمكن النظر إليه تحت هذا الشكل نفسه الذي يستعده به الإنسان . هل هذا ما تريد أن تقول ، أم أنك ترمي إلى شيء آخر ؟ هذا سؤال الآخر ، واعتذر لأنني أخذت حيزاً طويلاً من الوقت .

Jacques Derrida

جاك ديريدا :

فيما يتصل بالجزء الأخير من الملاحظات ، يمكنني القول إني على اتفاق كامل معك - ولكنك كنت تسأل سؤالاً . وأنا نفسي أسأل عما إذا كنت أعرف إلى أين أمضي . ولذلك ، سأجيب عن سؤالك بأن أقول ، أولاً ، إنني أحاول ، تحديداً ، أن أضع نفسي في نقطة لا أعرف عندها إلى أين أمضي . وفيما يتصل بهذا الفقد للمركز ، أرفض أن أقارب فكرة « اللامركز » التي لم تعد مأساة فقد المركز - هذا الحزن كلاسي . ولا أقصد القول إنني فكرت في مقاربة فكرة تجعل من هذا الفقد للمركز نوعاً من الإيجاب .

أما ماقلته عن طبيعة الإنسان وموقفه من نتائج الطبيعة ، فأظن أننا ناقشنا ذلك معاً من قبل . وأوافقك تماماً في افتراض أن هذا التحيز الذي عبرت عنه - بامتناء اختيارك للكلمات ، وهنا الكلمات أكثر من مجرد كلمات ، كما هو الحال دائماً . أعني ، بذلك ، أنني لا أستطيع تقبل صياغتك المحددة ، ذلك على الرغم من أنني لست مستعداً لتقديم دليل مجرد . وإذا ، فقد أصبح مفهومًا أنني لا أعرف إلى أين أمضي ، وأن الكلمات التي نستخلصها لا ترضيني ، وفيما عدا هذه التحفظات ، فأنا على اتفاق كامل معك .

فيما يخص الجزء الأول من سؤالك ، فإن الثابت عند آينشتاين ليس ثابتاً ، ليس مركزاً . إنه مفهوم التغير نفسه - إنه ، أخيراً ، مفهوم اللعبة . بكلمات أخرى ، إنه ليس مفهوماً لشيء - لمركز يبدأ من مراقب يمكنه أن يسيطر على مجال - بل مفهوم اللعبة نفسه الذي أحاول تطويره في النهاية .

إيبوليت :

إنه ثابت في اللعبة ؟

ديريدا :

إنه الثابت من اللعبة . .

إيبوليت :

إنه قاعدة اللعبة .

ديريدا :

إنه قاعدة اللعبة التي لا تحكم اللعبة ؛ قاعدة اللعبة التي لا تعيّن على اللعبة . الآن ، عندما تستبدل بقاعدة اللعبة اللعبة نفسها ، فإن علينا إيجاد شيء آخر غير كلمة قاعدة rule . وإذا ، فيما يتصل بالجبر ، أظن أنه مثال تكون فيه مجموعة الأشكال الدالة أو العلامات - إذا شئت - عروية من مركز . ولكن يمكن أن ننظر إلى الجبر من وجهتي نظر . إما بوصفه مثلاً أو مثيلاً للعبة التي لا مركز لها على الإطلاق ، تلك التي تحدثت عنها ؛ أو يمكن أن نحاول النظر إليه بوصفه مجاًلاً محمّداً من موضوعات مثالية ، منتجات ، بالمعنى الذي يقصد إليه هوسرل ، تبدأ من تاريخ ، من عالم الحياة Lebenswelt ، من ذات . . إلخ ، تؤسس ، تخلق موضوعاتها المثالية . ومن ثم ، علينا أن نكون قائلين لأن نصنع استبدالات ، بأن نعيد تنشيط الأصل - الذي تكون فيه الدوال التي تبدو ضلّعة - هي المشتقات .

أظن أن ذلك كان طريقة التفكير في الجبر قديماً . ولعله يمكن للمرء أن يفكر فيه على نحو مغاير بوصفه صورة للعبة . أو غير ذلك ، يمكن للمرء أن يفكر في الجبر بوصفه مجاًلاً لموضوعات مثالية ، أنتجها النشاط الذي نسميه

ذاتاً أو إنساناً أو تاريخاً ، وهكذا ، نستعيد إمكانية الجبر في مجال الفكر الكلاسيكي ؛ أو غير ذلك ، ننظر إليه بوصفه امرأة غير ساكنة لعالم جبري بكل معنى الكلمة .

إنيوليت :

ما البنية إذن ؟ لا أستطيع اتخاذ مثال الجبر بعد الآن . كيف تمحدد البنية ؟ حتى نرى أين المركز .

ديريدا :

مفهوم البنية نفسه - كما قلت في مواضيع أخرى - لم يعد مرضياً لوصف تلك اللعبة . كيف تمحدد البنية ؟ البنية يجب أن تكون ذات مركز . ولكن هذا المركز يمكن أن يكون فكراً ، كما كان قديماً ، مثل خالق أو كائن أو مكان ثابت طبيعي ، أو يمكن أن يكون نقصاً ، أو شيئاً يجعل « اللعب الحر » ممكناً ، بالمعنى الذي يتحدث معه المرء عن لعبة في آلة *Jeu dans la machine* ولعبة القطع *Jeu des pièces* والتي يتلقى - وذلك ما نسميه التاريخ - سلسلة تمديدات من الدوال التي بلا مدلولات ، وأخيراً ، التي لا يمكن أن تكون دوال إلا إذا بدأت من هذا النقص . ولذلك ، أرى أن ما قلته يمكن أن يفهم على أنه نقد للبنيوية بالقطع .

Richard Macksey

ريتشارد ماكسي :

قد أخرج على خطوط اللعبة (*hors jeu*) لو حاولت أن أحده هؤلاء اللاعبين الذين يمكن أن ينضموا إلى فريقك في نقد الميتافيزيقا الذي تمثله نظريتك المؤقتة من اللعبة . ومع ذلك ، فقد أدهشني التعاطف الذي يمكن أن يظهر به شخصان معاصران إلى الإمكانية الهائلة التي تدعونا أنت ونييتشه *nietzsche* إلى تأملها . أفكر ، أولاً ، في الإنجاز المتأخر للمفكر يوجين فنك *Eugen Fink* ، الفينومينولوجي والإصلاحي ، الذي تربطه بهيدجر علاقة متضادة . فحتى في الخلقات الدراسية الباكرا التي عقدت في كريفلد *krefeld* وريمون *Royaumont* ، كان يستعد لمناقشة للكاننة الثانوية للعالم التصوري ، ولأنه يرى الوجود *Sein* والحقيقة *Wahrheit* والعالم *Welt* بوصفهم جزءاً لا يقبل الاختزال لمسألة أولية واحدة . مؤكداً أنه في كتابه (السؤال الأولي *Vor-Fragen*) وفي الفصل الأخير من كتابه عن نييتشه يحسن الفكرة الزرادشتية *Zarathust* عن اللعبة *game* بوصفها خطوة خارج (أو وراء) الفلسفة . ومن الشائق أن نقابل تصوره عن نييتشه وتصور هيدجر *Heidegger* لنييتشه أيضاً ؛ إذ يبدو لي أنك تتفق معه في الارتداد بالأولية الأخيرة للوجود *Sein* إلى الموجود *Seiendes* ، ومن ثم تحقيق بعض النتائج اللاحقة للتفكير بعد الإنسان لموضوعنا المعان ، وهو « العلوم الإنسانية » . ذلك لأنه بالتأكيد ، في « اللعب من حيث هورمز للعالم » *Spiel als Weltsymbol* فإن لعبة العالم للرئاسة هي ، إلى أبعد حد ، سابقة ومجهولة المصدر ، سابقة فيما يتصل بالقسم الأفلاطونية للوجود والمظهر وفقد المركز الإنسان الشخصي .

أما الشخصية الثانية فكانت جعل المركز المتغير لشعرية القصصية اللعبة السردية في (ليلة إجماع) ، ذلك المعماري وسجين المتاهات ، خالق بيرمينار *Pierre Menard* .

ديريدا :

أنت تفكر ، بلاشك ، في خورخي لويس بورخيس .

Charles Moraze

شارل مورازي :

مجرد ملاحظة - فيها يخص الحوار الدائر في العشرين عاماً الماضية مع ليفي شتراوس حول إمكان قواعد

grammar غير قواعد اللغة - أنا أكن قدراً كبيراً من الإعجاب لما فعله ليغي شتراوس في نظام قواعد الأسطوريات ، وأحب أن أشير إلى أن هناك قواعد أيضاً للحدث event . إن المرء يمكن أن يضع قواعد للحدث . إنها أكثر صعوبة في تأسيسها .

وأظن أننا سنبدأ في الشهور القادمة ، السنوات القادمة ، في أن نتعلم كيف يمكن أن تستن هذه القواعد أو بالأحرى ، هذا الجهاز من قواعد الأحداث . فهذه القواعد تقود إلى نتائج ، ويمكنني قول ذلك بالنظر إلى تجريبي الشخصية على أي حال ، أقل تشاؤماً من تلك التي تشير إليها .

Lucien Goldman

لوسيان جولدمان :

أريد القول إن أجد لديريدا - الذي لا أوافق على نتائجه - وظيفة منشطة في الحياة الثقافية الفرنسية ، ولهذا السبب أكن له التقدير . لقد قلت مرة إنه يعيد إلى ذهني ذكرى وصولي إلى فرنسا عام ١٩٣٤ . في ذلك الوقت ، كانت هناك حركة ملكية نشطة جداً بين الطلاب ، وفجأة ظهرت مجموعة تدافع عن الملكية كذلك ، ولكنها كانت تطالب بملك ميريونجي Merovingian فعلاً .

في هذه الحركة من نفى الذات أو المركز ، إذا شئت ، التي يحددها ديريدا بطريقة متميزة ، فإنه يقول ، بالفعل ، لكل الناس الذين يمثلون هذا الوضع : « ولكن أنت تناقض نفسك ، أنت لا تصل إلى النهاية . أخيراً ، في نقد الأسطوريات ، إذا أنكرت وضع ، وجود ، الناقد وضرورة قول أي شيء فانت تناقض نفسك ، لأنك ستظل السيد ليغي شتراوس الذي يقول شيئاً فإذا صنعت علم أساطير جديد . . . حسناً ، كان النقد متميزاً ولا يستحق الأمر استرجاعه ثانية . ولكن إذا لاحظنا الكلمات القليلة التي أضيفت إلى النص والتي لها طابع تدميري ، فلنأخذ يمكن أن نناقش ذلك على مستوى علم العلامة (السيميولوجيا) .

ولكني أريد أن أطرح على ديريدا سؤالاً : دعنا نفترض أنه بدلاً من المناقشة على أساس سلسلة من المصادرات التي تتجه إليها كل التيارات المعاصرة ، اللاعقلية والشكلية على السواء ، فإن أمامك وضعاً مختلفاً ، لنقل الوضع الجدلي . ببساطة تامة ، أنت تظن أن العلم شيء يصنعه الإنسان ، وأن التاريخ ليس خطأ ، وأن ماتسميه اللاهوت (الثيولوجيا) شيء مقبول ، وذلك في محاولة لعدم القول بأن العالم منظم ، لاهوتي ، وأن الكائن الإنساني هو الذي يضع عهده على إمكانية منح معين لكلمة تقاوم هذا المعنى ، عند نقطة بعينها ، في النهاية .

وأصل أو أساس الذي كان من قبل حالة مغطية للازدواج الذي تتحدث عنه (أو - في درامية الكتابة - الفعل الذي يسجل قبل أن يكون هناك معنى) هو شيء ندرسه اليوم ، ولكننا لا نستطيع ، بل حتى لا نريد ، النفاذ إليه من الداخل ، لأنه لا يمكن النفاذ إليه من الداخل إلا في الصمت ، بينما نحن نريد أن نفهم تبعاً للمنطق الذي تصوغه ، والذي نحاول به ، بطريقة أو بأخرى ، أن نغشى أبعد ، لا نكتشف معنى أخفاء إله ما ، بل لنمنح معنى لعالم تلك وظيفة الإنسان فيه (وأكثر من ذلك فانت إذا لم تعرف من أين أتى الإنسان ، فلنأخذ لا يمكن أن نكون متسقين على الإطلاق ، ذلك لأنه إذا كان السؤال واضحاً فلنأخذ نعلم ، إذا قلنا إن الإنسان أتى من الله ، أن امرأ سيسال : « ومن أين أتى الله ؟ » وإذا قلنا الإنسان أتى من الطبيعي فإن امرأ آخر سيسال : « ومن أين أتت الطبيعة ؟ » . . . وهكذا) . ولكننا نحن في الداخل وفي هذا الموقف . وإذا ، هل يظل هذا الموقف متناقضاً بالنسبة لك ؟

Jam kott

يان كوت :

في وقت من الأوقات ، كانت هذه العبارة للأرمية تبدو دالة جداً : « رمية الزهر لن تلغى الصدفة أبداً » .
بعد هذا الدرس الذي ألقيته علينا ، فليس من المستحيل القول « والصدفة لن تلغى رمية الزهر أبداً » .

ديريدا :

أقول « نعم » على الفور للسيد كوت . أما بالنسبة لما قاله السيد جوللمان لي ، فإن أشعر أنه قد عزل ، فيها قلت ، الجانب الذي أسماه تدميرياً . وأعتقد ، على أي حال ، أني كنت واضحاً تماماً فيها يتصل بحقيقة أنه ليس هناك معنى تدمير لشيء مما قلته . لقد استخدمت هنا وهناك كلمة تفكيك déconstruction التي لاعتلاقة لها بالتدمير ، ويعني ذلك القول إنها ببساطة مسألة (وهذه هي ضرورة النقد للمعنى الكلاسيكي للكلمة) أن تكون يفتن إلى المضمّنات ، إلى ترسيب اللغة التي نستعملها - وليس ذلك تدمير . إن أومن بضرورة كل شيء يتم وحتى بما تقوم به أنت ، ولكن لا أرى ميلاً لأن أنحل أو أن يتحل أي شخص عن جدريّة العمل التقليدي بحجة أنه يجازف بإجذاب العلم ، الإنسانية ، التقدم ، أصل المعنى ، إلخ . . وما أومن به هو أن مجازفة الجلب والإجذاب هي ، دائماً ، ثمن وضوح الفكر . أما فيما يخص الحكاية الاستهلاكية ، فقد كان لها وضع سيء على ، لأنها تخدع بوصفي ملكياً متطرفاً ، أو « متطرفاً » كما كانوا يقولون في موطن منذ وقت ليس ببعيد ، في حين أن فهمي لما أفضل أكثر احتشاماً وتواضعاً وكلاسيكية .

فما يتصل بإشارة السيد مورلزي إلى قواعد الحديث ، يجب هنا أن أعيد سؤاله ، لأن لا أعرف ما يمكن أن تكون قواعد الحديث .

Serge Dombrovsky

سيرجي دومبروفسكي :

أنت دائماً تتحدث عن لا - مركز - كيف يمكنك ، داخل منظورك الخاص ، أن تشرح أو ، على الأقل ، تفهم ما الإدراك ؟ لأن الإدراك هو ، تحديداً ، الطريقة التي يسلوها العالم ذا مركز لي . وأنت تقدم اللغة بوصفها مسطحة أو مستوية . الآن ، اللغة شيء آخر مرة ثانية . إنها ، كما قال ميرلوبونتي Merleau-Ponty ، قصيدة عينية . ونحن أبدأ من هذا الاستخدام للغة ، بقدر ما هناك قصد للغة ، فأنا أجد ، حتى ، مركزاً مرة أخرى . لأنه ليس هناك « واحد » هو الذي يتكلم ولكن « أنا » . وحتى إذا اخترت الأنا ، فإن عليك أن تعرج ، مرة ثانية ، على مفهوم القصيدة الذي أعتقد أنه في قرارة فكر كامل لا تنكره أنت ، فضلاً عن ذلك . ولذلك أسألك : كيف تصالح بين ذلك وحلولك الالهة ؟

ديريدا :

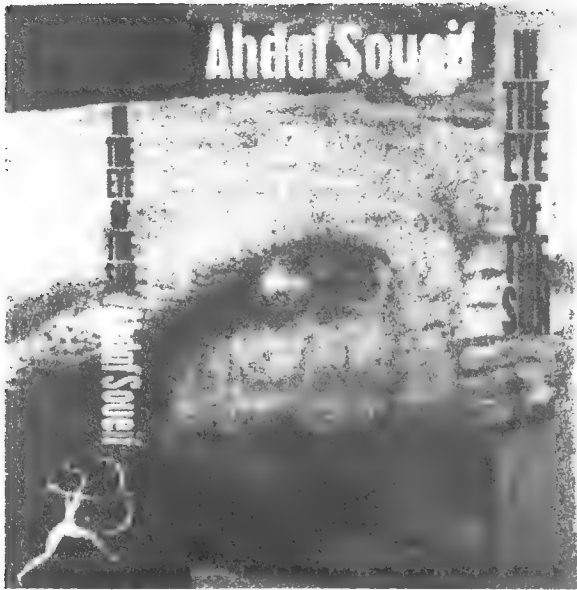
أولاً أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز ، أو إننا يمكن أن نستعبد دون مركز . إنني أعتقد أن المركز وظيفة ، ليس وجوداً being ، أو واقعاً reality ، لكن وظيفة . وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . الذات لا يمكن الاستغناء عنها مطلقاً . أنا لا أكره الذات ، أنا أعين لها موقفاً (أموضعتها) .

ويعني ذلك القول أني أعتقد أنه عند مستوى معين لكل من التجربة والخطاب الفلسفي والعلمي لا يمكن للمرء أن يستعبد دون فكرة الذات . إنها مسألة معرفة من أين تأتي وكيف تؤدي وظيفتها . ولذلك أستعطف مفهوم المركز الذي شرحت أنه لا يمكن الاستغناء عنه ، ومفهوم الذات بالمثل ، وكل نسق المفاهيم التي أشير إليها .

ومادمت قد ذكرتَ القصدية intentionality ، فإني أحاول ببساطة أن أنظر إلى الذين أوجدوا حركة القصدية - التي لا يمكن فهمها في مصطلح القصدية . أما بالنسبة للإدراك ، فلا بد لي من القول إنني نظرت إليه مرة بوصفه محافظة ضرورية . وكنت محافظة في ذلك إلى أبعد حد . الآن ، لا أعرف ما الإدراك ، ولا أعتقد أن هناك شيئاً مثل الإدراك موجود . الإدراك ، تحليداً ، مفهوم ، مفهوم لحس أو معطى متأهل من الشيء نفسه ، يقدم نفسه في معناه ، على نحو مستقل عن اللغة ، عن نسق الإشارة . وأعتقد أن الإدراك يتوقف على مفهوم الأصل والمركز ، ومن ثم على كل ما يرتد إلى الميتافيزيقا التي تكلمت عنها ، والتي ترتد كذلك إلى مفهوم الإدراك نفسه . لا أعتقد أن هناك أي إدراك .



● نص وإضاءات



حين صدرت رواية أهداف سويف « في عين الشمس » منذ أشهر ، عن دار بلوسبرى عام ١٩٩٢ ، استقبلها قراء الإنجليزية استقبالاً حافلاً ، وكتب عنها نقاد كبار ، وأصبحت مثار حوار وتعليقات لا تحصى ، وتحول صدور الرواية نفسها إلى حدث أدبي . ولأول مرة تنال كاتبة مصرية تدع بالإنجليزية هذا القدر من الاهتمام الذي يستحق ما يوازيه في اللغة العربية . ولكن تسجل المجلة أصدقاء هذه الرواية ، وبعض جوائز استقبالها ، تفرد لها هذا الملف الذي نرجو أن نكرره مع الأعمال الإبداعية المتميزة .

فصول

اللقاء العربي الإنجليزي

إدوارد سعيد

ولكن كل ذلك لا ينطبق على الوطن العربي الذي كان مقسماً إلى وقت قريب بين الاستعماريين : البريطانيين والفرنسي ، ففي الجزائر والمغرب تجد العديد من الكتاب العرب والمسلمين لا يستخدمون إلا اللغة الفرنسية عندما يكتبون ، أذكر منهم : كاتب ياسين ، وآسيا جبار ، وعبد الكبير الخطيبي ، وطاهر بن جلون . ولكن في هذين البلدين نفسها نجد أيضاً أن الاستقلال السياسي عن فرنسا قد أفرز أدباً جديداً باللغة العربية في كل من الشعر والرواية والنقد والتاريخ والتحليل السياسي ، بل المكتبرات الشخصية ، وتلك كتابات يتم تداولها الآن ، ليس على المستوى المحلي فحسب ، بل في الجوانب الشرقية كله من العالم العربي أو ما يسمى بالشرق .

ولقد كان هناك دوماً حب لبلد لا يستهان به مكتوب باللغة الفرنسية ، جنباً إلى جنب الإنتاج العربي الأكثر تميزاً ، وقد كان لبعض مثاقع هذا الأدب الفرائد لبلد ، من مثل مقالات ميشيل شبيخ ، أثر سياسي مهم في تزويد الطائفة المارونية بهوية غير مسلمة بل غير عربية كذلك في مجتمع سني عربي ، ولكن ذلك لا يتقص من المقدرة الأدبية الفنية لكتاب آخرين مثل : جورج شحلا ، وإيثل عفنان ، ونادية توفيق ، وصلاح ستيتيه ، وغيرهم من الكتاب الذين تعتبر أعمالهم المكتوبة باللغة الفرنسية أعمالاً لبنانية صميمية بل عربية صميمية أيضاً .

أما فيما يتعلق بالحب للشرق المكتوب باللغة الإنجليزية ، فمن المعبر أنه في جملة أقل تأثيراً وإحكاماً من نظيره المكتوب بالفرنسية ، وتذكر من الكتاب الذين تضجروا فيها قبل الحرب المالية الثانية : إدوارد عطية ، وجورج أنطونيوس ، ولكل منهما عمل رئيسي واحد . ويبقى كتاب (العرب ينهضون) لأنطونيوس هو الكتاب الكلاسي التأسيسي للقومية العربية ، وإن كان غير ذي بال فيها عدا ذلك .

يوجد الآن العديد من الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة الإنجليزية التي تنتمي إلى البلدان التي كانت فيها مقسمة مستعمرات بريطانية . ويختلف الحال كثيراً في إيرلندا وجنوب أفريقيا ، فالإنجليزية هي اللغة السائدة رغم مزاحمة اللغة الغيلية والأفريكانية لها . ونجد الأدب المكتوب بالإنجليزية في شبه القارة الهندية والأجزاء البريطانية من الكاريبي ، وشرق وغرب أفريقيا جنباً إلى جنب الأدب المكتوب بغيره من اللغات . وإذا نظرنا إلى كتابات سلمان رشدي ، وأنتوني سمي ، وويلسون هاريس ، وديريك ولكوت ، وشينوا أتشيبي ، ونجوجي ، وولسونكا وج . م . كويتزي ، وجورج لانج سنكتشف أننا بصلد مكتبة عمرة غنية إلى أبعد حد من الأعمال غير البريطانية المكتوبة باللغة الإنجليزية ، وكلها كتابات لا يمكن أن توصف بالسطحية ومن ثم لا سبيل إلى إغفالها . وينطبق ذلك على المستعمرات الفرنسية بالمثل . وينطوي ما أنتجته من أدب فرانكوفوني - عل مفارقة أنه مكتوب باللغة الفرنسية ويتجه ضد الاستعمار الفرنسي . ولا تزال كتابات فاتو ، وسيزير ، وسنجور ، حية ، وفاعلة تماماً ، كما كانت عندما ظهرت لأول مرة منذ جيل أوجيبين .

أو حتى في أجزاء منها ، فقد كان واحد من أوائل موضوعات الكتابة في الوطن العربي هو « الفرنجة » ، و « الفرنجة » هو اللفظ الذي يطلق عادة على الأوروبيين . وكانت هذه الكتابات تتناول هؤلاء الأجانب على أنهم كائنات غامضة ، هربية ، ومثيرة للإعجاب أحيانا ، يمكن وصفها والإفادة منها ، لكن يظل تناول مقصورا على الشكل الخارجي دون الجوهر . ومن هنا ، كان الشيء الجديد الذي تقدمه أهداف سوف في رواية (في عين الشمس) هو أنها تكتب عن إنجلترا وعن مصر من الداخل ، مع أن مسقط رأس بطلتها « آسيا العليا » هو مصر ، كما أنها تلحن بليانتها وهي الإسلام . لقد قضت آسيا المرحلة المبكرة من تعليمها في مصر ، أما بريطانيا فهي موطن دراستها العليا ونضجها وإبداعها الأدبي . ويلاحظ أن أهداف سوف عندما كتبت (عائشة) التي نشرت عام ١٩٨٣ قصتها على الحياة المصرية ، وكان عليها أن تكتبها بلغة إنجليزية تحقق المعادلة الصعبة في استخدام لغة إنجليزية اصطلاحية جزلة للتعبير عن شخصيات عربية ومسلمة ، وقد نجحت « أهداف » في ذلك ولكن صعوبة تلك المهمة وغربتها ظلتا قائمتين .

نعود إلى « آسيا » ، وهي نتاج خليط معقد ، فولدها ووالدها أستاذان بالجامعة . أمها أستاذة الأدب الإنجليزي بجامعة القاهرة ، وآسيا نفسها دارسة للأدب الإنجليزي ، ومع ذلك فقد نشأت نشأة إسلامية صرفا . ونراها في مطلع الرواية الذي تجري أحداثه في منتصف عام ١٩٧٩ تفكر في خالها حامد المريض بالسرطان الموجود بإنجلترا ، ثم تعود بالذاكرة إلى مايو ١٩٦٧ وقبل الحرب مع إسرائيل بأيام لتذكر أن هذا الحال قد أصبح معاقا نتيجة لحادث سيارة مروء ، وكلها ذكريات أساسية في تكوين وجدان آسيا وتشكيله ، ثم تبدأ الأحداث الفعلية للرواية بأسيا فتاة مراقبة ، ونراها تحتاز فترة الأمتحانات ، ونعيش معها أول حب في حياتها ، وتتعرف قصة عائلتها الكبيرة الممتدة التي قصصها علينا بتفصيل شديد . وإذا كانت أحداث (عائشة) تقع في جو شبه فولكلوري بعيدا تماما عن السياسة ، فإن أحداث (في عين الشمس) تقع وسط تاريخ سياسي مضطرب ، من صدمة حرب ١٩٦٧ ، وقسوة حرب الاستنزاف ، وقيام الاشتراكية العربية ، وموت جمال عبد الناصر (وهو الحدث الذي عبرت

أما ثريا آتية جورج أنطونيوس فقد كتبت روايتين باللغة الإنجليزية ، ولكن ما كتبه الآتية لا يختلف عن أعمال أبيها من حيث إنها جميعا مجرد غلاخ متفرقة . ولم يكتب جبرا إبراهيم جبرا على مدى عمره الإبداعي الطويل سوى رواية واحدة باللغة الإنجليزية ، ويضع مقالات نقدية فظة جنبا إلى جنب رواياته وأشعاره الشهيرة باللغة العربية . وهناك أيضا عدد ضئيل من الكتاب المصريين لعل أهمهم وجيه غالي وعبدى وهبه من أنتجوا عددا قليلا من النصوص الأدبية باللغة الإنجليزية .

ولاشك في وجود أسماء أخرى هنا وهناك . ولابد أن ثمة العديد من الأبحاث التي كتبها كتاب عرب باللغة الإنجليزية . ولكن إذا ما قورن كل ذلك بالإنتاج الفرنسي في شمال أفريقيا ولبنان ، فإن قائمة الأعمال الإنجليزية في مجملها تبدو غير ذات بال .

ولم أستطع التوصل إلى سر ذلك ، خاصة أن النضوذ البريطاني ظل متغلغلا لسنوات طويلة في العالم العربي ، كما أن هناك العديد من المدارس الإنجليزية وفعلة المستوى والعديد من الجامعات الناطقة بالإنجليزية في العالم العربي . ولم أجد حلا ، بلثل ، للفرز الكامن وراء حقيقة أن اللقاء بين الثقافتين العربية والفرنسية قد نتج عنه حصاد أدبي أكثر تميزاً من الذي نتج عن لقاء الثقافتين العربية والإنجليزية . هل يمكن أن نعزو السبب إلى أن استخدام اللغة الإنجليزية في الأدب قد ظل حكراً على بضعة أفراد متفرقين ينتمون إلى أقلية دينية معينة ؟ أم يرجع السبب إلى أن اللغة الإنجليزية كانت تستخدم في فروع معينة من العلم فحسب ، من مثل الإدارة والعلوم الاجتماعية والسياسة الدولية ؟ كل ذلك جائز ، يضاف إليه أنه في ذلك الوقت ظهرت طفرة في الكتابة العربية جعلت الكتاب القلائل الذين يستخمون الإنجليزية يبدون كمن يشذ عن القاعدة . ولكن لماذا ينطبق ذلك على الإنجليزية دون الفرنسية ؟ ذلك هو السؤال الملح الذي يجب على كل كاتب مصري ، أو فلسطيني أو عراقي أو أردني ، أن يواجهه . وتقدم لنا رواية أهداف سوف الجديدة الإجابة . وهي أن اللغة الإنجليزية تكون أكثر ملائمة عندما يكون موضوع الرواية وأحداها يدور في إنجلترا ، بين أشخاص معظمهم من الإنجليز ، وهو للفرابة ما لا يحدث في الرواية العربية المعاصرة

إن أقوى أجزاء رواية (في عين الشمس) هو ذلك الجزء الذي تستعرض فيه أهداف سوف القويود المفروضة على حياة آسيا من حيث هي امرأة عربية تعاني من زوجها « سيف ماضي » المفرط في التحفظ والاحتشام والذي يتحول في بعض الأحيان إلى شخص ساذج ، وتعالى أيضا من « جيرالد ستون » ذلك العشيق الإنجليزي اللفظ الذي يستحوذ عليها جنسياً ، وتعالى كذلك من رسالة الدكتوراه المليئة بالرطان ويكل ما هو غريب ومعقد ، وتورد أهداف فقرات عديدة منها في أكثر من موضع في الرواية . تشكل هذه المجموعة من الأعياء ما تطلق عليه آسيا « الجزء الثعب » من حياتها ، الجزء الذي يبدأ بسلسلة طويلة من الرغبات الجنسية المكبوتة مع سيف ، ولحظات غير مشبعة من المتعة المحرمة مع جيرالد ، يتلوها وصف تفصيل للعذاب الذي يسببه الزوج الضعيف جنسيا لزوجها ، عندما يعلم بأمر ذلك العشيق ، ثم هناك أيضا رسالة الدكتوراه المضنية التي تعمل فيها البطلة في جامعة مجهورة الاسم في شمال إنجلترا . ولكن يظل أكثر أجزاء النصف الثاني من الرواية تفرداً هو ذلك الجزء الذي يصور لنا قدرة آسيا على التوفيق بين الشطرين العربي والإنجليزي في حياتها ، مع أن كل جزء منها يحاول أن يلفظ الآخر ، ففي الوقت الذي يريد سيف لزوجها أن تكون زوجا وفية ، لا يحقق لها أى إشباع عاطفى أو جسدى ، كما يرفض أن يمارس معها الجنس قبل الزواج . والنتيجة أنه ينال عليها ضربا وسببا وإهانات مفضحة ، عندما يعلم بأمرها مع جيرالد ، أى أنه لا يستطيع أن يكون زوجها حقيقيا لها ، وفي الوقت نفسه لا يريد أن يتركها لثمنها حياتها ، بوصفها امرأة . وتعد المشاهد التي يستجوبها فيها زوجها عن تفاصيل علاقتها الجنسية مع جيرالد من أكثر المشاهد إيلاسا وإثارة للخرج . ومع ذلك فقد كتبت ببراعة فائقة . إن تصوير أهداف سوف العفوى ، الدقيق ، واللاذع ، للمعاناة التي تحسها آسيا مع سيف يجعل منها واحدة من أكثر الكاتبات اللال يتناولن موضوع العلاقات الجنسية تميزاً . وكون الزوج والزوجة من العرب قد جعل الرواية أكثر تفرداً ، نظرا لندرة ذلك سواء في الروايات الإنجليزية أو العربية . إن جيرالد لا يفهم شيئا عن مهاد آسيا ، كما أنه لا يستطيع أن يمنحها ثقتها الكاملة ، وبالتالي فإنه لا يستطيع أن يستحوذ عليها كلية ، وتحف وطأة الحزن على آسيا نسيبا ، عندما تشغل نفسها بكتابة رسالة

عنه أهداف بطريقة غاية في الإبداع مما جعله من أكثر أحداث الرواية رسوخا في الذهن) ورحلة السادات إلى القدس واتفاقيات كامب ديفيد ، وقصف الجنوب اللبناني ، وظهور حركة المقاومة الفلسطينية والاحتلال الاسرائيلى للضفة الغربية وغزة .

توظف المؤلفة هذه الأحداث التاريخية أحيانا بوصفها مهادا للأحداث اليومية العادية ، وفي أحيان أخرى نجدها تقدمها بوصفها صورة مضادة للعلم الخاص بالبطلة ، ولكننا في كثير من المواضع نجد أن السياسة تؤثر تأثيرا فعالا في الشخصيات ، فالتناقض بين السادات وعبد الناصر يتجلى لنا من خلال إيمان « آسيا » بأن الأول مسالم مراوغ بينما الثاني يمثل رمزا قوميا وشخصية أبوية محبوبة ، وأيضا من خلال « حسين » زوج « دينا » ، الأخت الصغرى لآسيا ، وهو شاب يسارى زج به في السجن في عهد السادات ، ومن خلال « سيف » زوج آسيا الذي يعمل في المخابرات العسكرية « السورية » في دمشق ، كما أن أحداث الشغب التي قامت بسبب زيادة أسعار الخبز في بداية عام ١٩٧٧ أتاحت الفرصة للعديد من المناقشات السياسية المحتدمة بين « آسيا » وأصدقائها ، هذا بالإضافة إلى أن حضور إليوت ريتشاردسون وروبرت همفري لجنازة عبد الناصر قد جعل سيف يتبأن أن السادات سيصبح وثيق الصلة بالولايات المتحدة قريبا . ولكن أفضل أجزاء الرواية التي يبلغ فيها المزج بين الحياة الخاصة والعامة ذروته هو عندما تتأمل « آسيا » الاختلافات بينها وأماها « لطيفة » في مسألة ترك اللغة العربية والاتجاه إلى الإنجليزية ، ففي حين يمثل هذا القرار للطيفة مرسى قراراً ثورياً لأن جيلها هو الجيل الذي انتزع جامعة القاهرة من البريطانيين بعد ثورة ١٩٥٢ مباشرة ، فإن القرار نفسه لم يكن يجعل لآسيا مجداً أو انتصاراً ، فقد ذهبت إلى إنجلترا للحصول على رسالة الدكتوراه لجرد حاجتها لأن تذهب بعيدا عن عملها وطلابها ومحيطها الاجتماعي بأسره ، وأن تقيم جدارا يفصل بين ذلك كله وذاتها العتيقة ، ومن هنا جاءت كل الأحداث السياسية في الرواية أحداثا شخصية ، نفسية وشعورية . وينطبق ذلك على النصف الثاني من الرواية بوجه خاص ، إلى درجة أن المزج بين ما هو سياسى وما هو نفسى يصل في بعض الأحيان إلى أبعد حد من التركيز والتكثيف .

الاحتامى من الرواية ، نجد آسيا تقف مبهورة أمام تمثال لامرأة فرعونية راقدة في الرمال ، ويغدروها فلاح عجوز من أن تظل واقفة هكذا أمام التمثال ، أو أن تلصق له صورا فوتوغرافية ، ولكنها تقنعه بالسماح لها بتصوير التمثال ، وبها هي واقفة تتأمل النظرة المألوفة التي تكسوجه التمثال ، برغم ما يحيط به من قتامة وكآبة ، إذا بها ترى نفسها بوضوح « في ضوء الشمس » ، امرأة مصرية تحملت وقاومت مثالب الحياة الحديثة والحيلة في المنفى ، وظلت كما هي ، لم تتغير .

هذه الحادثة ليست نهاية للرواية ؛ بل هي استراحة مؤقتة ، خالية من عبء تقديم كشف حجاب للبطل أو النطق بأحكام نهائية تصفية ، وإنه لن أسباب نجح رواية (في عين الشمس) أن أهداف سوف ، برغم كل الإغراءات ، لم تضع نفسها في قالب المدافع عن الغرب في مواجهة الشرق ، أو أن تنصر العرب ضد الأوروبيين ، بل حاولت بكل صبر وهذو أن تقدم لنا كلا الجانبين ، وتذهب مع آسيا إلى حال سبيلها ، آسيا التي لا تنتمي بكل كيانها إلى جانب دون الآخر ، على الأقل من الناحية الإيديولوجية . لقد نقلت أهداف سوف تجربة الانتقال من الجانب العربي إلى الجانب الغربي ثم العودة مرة أخرى بطريقة بارعة كل البراعة ، ودون تعصب أو لهجة خطائية . ولأن آسيا مطمئنة إلى عروبتها وإسلامها فلم تشعر بالحاجة إلى إثبات ذلك ، والشئ البليغ في الرواية أن أهداف يمكن أن تقدم مثل هذه الهجرة التي قامت بها آسيا باللغة الإنجليزية ، ومن ثم تظهر أن الصياغة التقليدية للخطاب العربي (والغربي) من الآخر لم تعد كما كانت عليه . ففى الواقع ، هناك الكثير من ثراء الرؤية والقدرة على تخيل الحواجز ، وأغصان التكامل الإنساني الوجودى . ومن يتم بلمصقات الهوية القومية على أية حال ؟

الدكتوراه القاسية . ومن هنا ، فإن الرواية هي عرض للصراع الثقافي الذى تعيشه البطله ، وهو المحل نفسه الذى تصان به بطلات روايات جورج إليوت التى تشير إليها أهداف سوف في مواضع كثيرة من روايتها ، ولكن تبقى « آسيا » شخصية فريدة ليست تكررألا لأية شخصية من شخصيات جورج إليوت الشهيرة .

هل يمكن وصف رواية (في عين الشمس) بأنها رواية عربية كتبت باللغة الإنجليزية ؟ نعم ، ولكن السبب في ذلك لا يرجع فحسب إلى المهادر العربى للبطله ، وعائلتها ، وأصدقائها ، بل لأن أهداف سوف قد استخدمت في تصويرها المستنير لشخصية آسيا لغة رفيعة للغاية لا تشعرنا لحظة واحدة أنها مجرد ترجمة إنجليزية دقيقة لنص كتب في الأصل باللغة العربية ، فالرواية إنجليزية أصيلة ، وقوية وملئية بالتركيب الاصطلاحيه ، وإن كانت روحها عربية صرفاً . وتبنيان اللغة التي تستخدمها آسيا بين ما هو منق و ما هو مقتضب ، أو تلميحى ، أو همجى ، أو مؤلم ، أو شعري ، أو أخرق أو متدافع . ولا يجب أن ننظر إلى آسيا هل أنها رمز أو تجسيد للمرأة العربية ، لأنها شخصية مصرية صميمه ، وجدت نفسها في بيئة غريبة ، وحافظت على مصريتها رغم ذلك .

وتعود آسيا إلى مصر وإلى الإسلام في خاتمة الرواية بعد أن تخلصت من سيف وجيرالد ، تعود إلى مصر حيث الأبيات القرآنية ، وأغان أم كلثوم ، وصور عبد الناصر ، والقاهرة التي نجت من الاحتلال البريطانى ليأتى السادات كي يحيلها إلى مركز تجارى أمريكى ، يختلط كل هذا بذكرياتها العائلية وشعورها بكيانها من حيث هي امرأة مصرية لكل العصور . وفى المشهد

ميدلارش المصرية

أنتوني نويت

هناك نوع مهم من أنواع الرواية يشلو رمزا لأمة ، يجبر القارئ عن أناس هذه الأمة أكثر مما تفعله مائة دراسة سياسية أو اجتماعية . مثال ذلك ، في هذا القرن ، رواية (طيلة الصيف) لكتبتها الألمانية جونتر جراس ورواية (الأعوات ماكويكا) لكتبتها اليابانية تانيزاكي ، اللتان تشيخان حاجة القارئ لفهم ألمانيا واليابان .

وهناك نوع آخر من الرواية لا يقل أهمية عن النوع الأول ، وهو النوع الذي كان سائداً في القرن التاسع عشر ، حيث يعرض المؤلف لمحنة الشخصية المحورية ، عن طريق الزوج بهذه الشخصية في العديد من المواقف الصعبة ، ويتم ذلك على أكثر من محور ، سواء في الحكاية الرئيسية أو في الحكايات الثانوية ، مما يشكل أكثر من امتحان للشخصية الرئيسية وللقارئ على السواء . وتعد رواية (ميدلارش) الإنجليزية لجورج إليوت خير مثال لهذا النوع من الروايات ، بحيث لا يمكن للمرء أن يقرأ هذه الرواية دون أن « يتحد » مع بطلتها دوروثيا .

إن ما فعلته أهداف سوف في رواية (عائشة) أول أعمالها الروائية الطويلة التي تمثل ، يرغم كل عاصمتها ، مجرد محاولة

انتقالية وجلة من الكاتبة للتوفيق بين أصولها المصرية ويشتها الإنجليزية الجديلة ، قد تمخض عن رواية ، بل رواية طويلة للغاية ، تصل إلى حوالي ثمانمائة صفحة ، تقدم مصر تقدما رمزيا . وفي الوقت نفسه دراسة لشخصية محورية ، على نحو يمكن معه وصف الرواية بأنها (ميدلارش) الأنجلو - مصرية .

يمتد الإطار الزمني المحكم لرواية (في عين الشمس) منذ مايو ١٩٦٧ قبل حرب الأيام الستة بفترة وجيزة إلى أغسطس ١٩٧٩ ، بالإضافة إلى خاتمة تصل بنا إلى شهر إبريل من عام ١٩٨٠ . « وآسيا » ، وهو اسم الشخصية المحورية أو دوروثيا (في عين الشمس) ، وهي تلك الفتاة المراهقة التي نراها في بداية الرواية تنضج تدريجياً إلى أن نخالها أصبحت امرأة رشيدة مع نهاية الرواية . ولدت آسيا في عائلة موسرة ، متميزة علمياً وأكاديمياً في مدينة القاهرة ، ومن هنا كان عليها أن تثبت جدارتها بل تميزها ، وما هي تغدو فتاة ذكية تثبت فيها أمها المولعة بإنجلترا ، ويكل ما هو إنجليزي ، حب دراسة الأدب الإنجليزي .

ولكن حتى في هذا المستوى المتميز لصفوة المجتمع المصري ، فهناك حلول وسطى لابد من قبولها ، وإحباطات لابد من مواجهتها ، فمثلاً عندما تتزوج آسيا من سيف الذي تحبه بشدة ، بعد خطبة امتدت أكثر من ثلاث سنوات ، لا يكون لديها أدنى فكرة عن المحن التي عليها أن تجتازها ، ومنها أن سيف غير قادر ، فيما يبدو ، على ممارسة الجنس ، وإن فعل فإن النتيجة تكون الإجهاض .

وعندما تلعب آسيا إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه تكتشف أن الخيارات أو الفرص المتاحة لها في حياتها الجديلة ، والتي لم تكن تتخيلها يوماً ، قد بدأت تنهمر من كل

ولكن على الرغم من ذلك كله تتضح آسيا وتعلم وتعاول البقاء عبر مجموعة متململة من التجارب الفاسية والمحكات المرضومة بدقة وذكاء يأخذ بالألباب ، حتى إن تبدل آسيا وتقلبها وفشلها في الوصول إلى الاختيارات المثل وبحسها الدائم عن « الحيلة نفسها » ، كل هذا يؤدي بها بطريقة غاية في الرقة - إلى حل نراه يتبدى في أبهى صوره في الصفحات الأخيرة من الرواية ، حيث يتم الكشف عن إحدى الأميرات من عهد رمسيس الثاني .

لقد استحوذت على هذه الرواية ، استغرقتني إلى الدرجة التي تحملني على الاعتراف بأنها تحفة أدبية .

صوب وحذب ، فيها هو « ماريو » وهو رجل من جنوب أفريقيا وأحد أصدقاء صيف يمرق لها بحبه ، وها هو « جيرالد » ، ذلك الشاب الضائع الذي يعمل لنيل درجة الماجستير في التسويق ، يعلن عن وجوده في حياتها وببها نفسه ، بل إن ذلك الأخير يلح عليها في اتخاذ قرارات مصيرية لأقبل لها بها .

ومن وراء ذلك كله ، يقع تاريخ مصر ، وكفاحها مع إسرائيل ، ووقوعها في شرك التحرك الدولي الشائك في لعبة السياسة المراوغة والانتهاكات الدولية ، في النصف الثاني من القرن العشرين ، يبلو تاريخ مصر تتابع كياتات مشحومة يفلو معها زواج آسيا الفاضل رمزا لتصاريف التاريخ المؤلة .

أهرامات وأفنية

بنيلوبى لايقلى

المقعدة بالمعانى عن العلاقات الحميمة بين النساء ، ونلمس دفئاً وحيوية في ذلك الجزء من الرواية الخاص بالأسرة وما يجري بين أفرادها من مناقشات ، فنرى آسيا مع والدتها ومع صديقتها كريسى ، ثم نتعرف على سيف بعد ذلك بقليل ، الحب الوحيد لآسيا والزوج المنتظر .

ونتأرجح مع زمن الرواية إلى الوداء تارة وإلى الأمام تارة أخرى ، وإن كنا نتعرف للماضى باستفاضة . ففى المهاد ، نجد الشرق الأوسط يغل بين الصراع العربى الإسرائيلى ، ومشكلة منظمة التحرير الفلسطينية ، والأردن ، وظهور الحماس القومى . وفى غمرة تدفق الأحداث ، نجد المؤلفة تتوقف بين الحين والآخر لتزوى شيئاً ما بشكل يذكرنا بالطريقة التى نراها على شرائط الأخبار التى ترد من وكالة رويتر مثلاً ، حين يقطع خبر هام وصل للتسلسل المقال السابق له ، وهو أسلوب عسير فى السرد، ولكن أهداف سوييف قد طعمته بأسلوبها فى الكشف عن أدق خلجات الشخصيات والتغلغل فى حياتها بدرجة تجعل القارئ يتفاعل معها بكل حواسه ، فيقلق مع كريسى لاختفاء حبيبها ، وأبن عمها الذى ذهب إلى سيناء أثناء حرب ١٩٦٧ ولم يصلها خبر منه أو عنه منذ ذلك الحين ، ويجزع مع آسيا للقبض على زوج اختها الذى سجن وحصل لقبيله ببعض أعمال الشغب والتخريب الطفيفة التى لا تكاد تذكر .

ولكن يبقى زواج آسيا من سيف بعد أربع سنوات من الرغبة الموهوبة هو محور الرواية . هى تملؤها الرغبة والشبق ، وهو يتصلل بحتمية الانتظار والتحمل . وأخيراً تتزوج آسيا من سيف لتفاجأ بأن عليها أن تحيا حياة تسعة من الكبت الجنسى الذى ينطوى عليه زواج مع إيقاف التنفيذ ، ذلك على الرغم

تعد رواية (فى عين الشمس) واحدة من أطول روايات هذا العام ، إذ تروى صفحاتها على ثمانمائة صفحة ، بخلاف صفحات أخرى عديدة . لقد كانت أهداف سوييف مكبلة بالكلمات التى استخدمها الناشر للتعريف بالكتاب والتى تجعل أى مؤلف يحترم نفسه يجفل ، إذ يقول : «إنها رواية هامة وشبه معجزة ، إنها الرواية الإنجليزية العظمى عن مصر وفى الوقت نفسه الرواية المصرية العظمى عن إنجلترا» ، ولعل القيمة الوحيدة لهذه المبالغة السخيفة أنها تشير إلى موطن قوة أهداف سوييف بوصفها كاتبة تجمع بين عالمين ، فهى تعرف إنجلترا معرفة عميقة للغاية مع أنها مولودة فى مصر . ويضفى هذا القدر من مرونة رؤية أهداف سوييف ، واتساعها ، بعداً آخر على سردها الرحب المتمهل لحكاية فتاة مصرية شابة بما فيها من حب وتجارب حياتية ، إلى أن تبلغ الثلاثين من عمرها . ولكن الرواية أعمق وأرحب من ذلك بكثير ، إذ نجد أن أهداف ، بلذالك للماح ، قد جعلت من (آسيا) الشخصية المحورية ، أداة لتصوير حياة الأسرة المصرية المتوسطة بكل دقة ، وأولت عناية خاصة لمكانة المرأة بها . وتنصرف فى أسرة آسيا على والدتها اللذين يحيطان بمكانة أكاديمية رفيعة ، وعمل اختها المثالية العنيدة ، وعمل العمات والحالات والأعمام والأخوال ، وصل ذكرياتها مع جددها وجدتها الحبيين . وتتدفق كتابة أهداف سوييف

له الأخيرة دون مبرر منطقي ، فهي لا تزال تحب سيف ، ولكنها تسمح لهذا الفاسق الفادر أن يفزو حياتها ويدمر زواجها .

وتعود آسيا إلى القاهرة مرة أخرى بعد أن تحررت تماما من جيرالد ، وإن كانت قد حرمت أيضا من سيف . ولا يسعنا إلا أن نشارك أمها شعورها بالسخط العارم إزاء ما وجدت عليه ابنتها من مخزق وانحيار وضياح عاطفي ، عندما ذهبت إليها في الحرم الجامعي بشمال إنجلترا لتقضي معها بعض الوقت حتى تمتاز الابنة محتتها .

ويبقى السؤال : هل هناك مبرر لطول الرواية بهذا القدر المبالغ فيه ؟ لا بد لنا أن نعرف أن هناك مواضع تتراجع فيها الرواية على حافة الهاوية ، حيث تعطى انطبعا قريبا مما تتركه الروايات الرخيصة المثيرة للغرائز ، وهو الأمر المضلل لأن رواية (في عين الشمس) عمل تأمل ذكي ، وهناك مواضع أخرى نجد فيها إسرافاً خلافاً للحوار ، كما أنني لا أستطيع إنكار الأثر الإيجابي الذي كان سيبتج عن تسليم الرواية لمراجع يختصرها بعض الشيء ، ولكنني — بعد أن بحث بما في نفسي صراحة — يمين لي أن أعقب بأنني قد قرأت الرواية باستغراق واستمتاع كاملين .

من أنها في إحدى المرات قد حملت بطريقة أشبه بالمعجزات ولكن النتيجة كانت الإجهاض . وهكذا ظل الزوجان حبيسي دائرة أزمتها الجنسية وسوء الفهم العاطفي ، من زوجة ترى أن زوجها لا يعيرها القدر الكافي من الاهتمام ، والزوج على الطرف المناقض يشعر بالنبذ .

تذهب آسيا للاثتلاق بإحدى جامعات شمال إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه عن «الاستعارة» في الشعر الإنجليزي . وهنا ندلف مع البطلة إلى النصف الثاني من الرواية ، حيث الوصف القوي المتمتع للحرم الجامعي الموحش ، ومناطق التسوق في يوم تغلق فيه المتاجر أبوابها في ساعة مبكرة ، والأماكن التي يصفها الإنجليزي بالشواطئ وليست كذلك من قريب أو بعيد ، والبحر الذي تقف أمامه آسيا مشدوهة . وعندما يبلغ القارئ هذه المرحلة من الرواية يكون قد اتحد غاما مع هذه البطلة الجلابة الذكية إلى درجة تجعله يشاركها معاناتها في قراءة بعض الكتب المهمة التي تُعنى بالتحليل النقدي للشعر الإنجليزي ، والمقالات الأكاديمية العسيرة التي يبدو فهمها كمضغ الحصى ، ويقاسمها القارئ شوقها إلى شمس مصر وبساتينها .

تلوح لآسيا كارتة في هيئة شخص كرهه جيرالد يعمل لنيل درجة الماجستير في التسويق ، فيقع في حب آسيا وتستسلم

في عين الشمس قراءة أولية

رضوى عاشور

تفرض المقارنة نفسها ، إذ يصعب على القارئ العربي لسرواية (عين الشمس) ، (دار بلومسبري ، لندن ، ١٩٩٢) ، ألا يتذكر ذلك النص الروائي الأول الذي كتب العلاقة بين « الأنا » و « الآخر » . ومع ذلك ، فالمسافة بين « عمن » ، بطل (عصفور من الشرق) ولسان حال الكاتب ، و « آسيا المُلْها » بطلّة رواية أهداف سوف ، مسافة شاسعة ودالة . فالأنا في نص الحكيم كالعصفور ، هشة تنهبط في فضاء الآخر ، مرتبكة وموزعة بين غرب يسحرها ، فتطلع إليه تطلب القرب منه ، وغرب يجرحها فتتأثر منه بتمجيد ذاتها دفاعاً ورد فعل . أما الأنا في (عين الشمس) فأكثر ثباتاً ، لا تتغنى بروسوخ جلورها ولا تستشعر الحاجة لتمجيد الذات أو الدفاع عنها .

والمسافة بين (عصفور من الشرق) ، (١٩٣٨) ، و (عين الشمس) ، (١٩٩٢) ، مرووراً بـ (موسم الهجرة إلى الشمال) ، (١٩٦٤) ، مسافة من التجارب الدالة تاريخياً ، يتعين على الدارسين مستقبلاً فحصها ، ليس فقط من زاوية الأدب وتاريخه ولكن أيضاً من زاوية التاريخ العام

تحكي رواية (عين الشمس) عن « آسيا المُلْها » : فتاة من الطبقة الوسطى المصرية ، حصلت على الثانوية العامة عام

١٩٦٧ ، وتخرجت من قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب جامعة القاهرة ، وتزوجت ، وسافرت إلى إنجلترا وحدها لمواصلة تعليمها . وفي غربتها عانت وتخبّطت وارتبكت حياتها الزوجية ، وصادقت شاباً إنجليزياً ، فلم تزدها العلاقة به سوى تعثر على تعثر . ثم استطاعت ، في نهاية المطاف ، أن تحقق قدراً من التوازن النفسي .

هما رحلتان في رحلة : رحلة البراءة إلى التجربة ، ورحلة فتاة مصرية إلى غرب تألفه عبر سنوات إقامتها فيه مع والديها ، وجبر معرفتها ودراساتها لأثاره الأدبية . وفي الرحلتين معاناة ووحشة ، ونضج في نهاية المطاف ، يُكتسب ويُضفى على البطلّة امتلاء لا يخلو من حزن . وشاطئ الوصول في الحالتين ملازمة أليمة للذات ، ونصالح داخل ، واحتضان للأنا الفردية والجماعية .

وتنتهي رواية أهداف سوف بخاتمة قوامها ثلاثة مشاهد ، أولها عند ضريح الجدّ الذي تزوره الأسرة مجتمعة . وتقلنا الكاتبة في سرد متقاطع بين صوت المقرئ يتلو أبيات من سورة يس ، وتيار شعور آسيا وأفكارها وهي تتأمل وتسترجع . وثانيها في بيت العائلة حيث يحيط الصغار بأسيا وهي تحكي لهم حكاية من حكايات ست الحسن . وفي المشهد الثالث والآخر تسترجع آسيا زيارة قامت بها لإخميم في صعيد مصر حيث شاهدت تمثالاً لأميرة فرعونية نصف مغمور في الرمال .

وباختيارها لهذه المشاهد الثلاثة ، تبرز أهداف سوف تراث مصر الثقافي بمصاحبه الفرعونية والإسلامية والشعبية ، وهو التراث الذي تستند إليه آسيا وتنمو به وفيه وهي تتحرك في سياق عائلتها الممتد أوفى مدن القرية الموحشة .

تواصل التسؤل ، قد تسأل إليها مع ما ألفتة وحفظته من أشعار وأفكار ؟ تحدد في رجل من المارة ، إنجليزية الهيشة ولللمح ، تفكر ما الذي يقوله لها لو أنها شاركتة تملأها ، تواصل متولجها الداخل توجهه إليه هذه المرة : « بسبب إمبراطوريتك يا سيلدي جاءت إلى القاهرة في الثلاثينيات عانس في منتصف العمر ، جاءت من مانشستر لتدرس اللغة الإنجليزية فوفقت في حبها صبية شعثة صغيرة في الثانية عشرة من عمرها . ومنذ تلك اللحظة ، وحتى الآن ، عاشت وتنفست الأدب الإنجليزي . كانت هذه الصبية هي أمي . وما أنا الآن هنا . لا أستطيع التنصل من مسئولية وجودي ولا من كونى هنا ، اليوم ، أقف بجوار نورك . ولكني لم أت إليك للأخط فقط ، بل أت إليك صفر اليدين : أحمل إليك شعرا عظيما كشعرك وإن كان بلسان آخر ، أحمل إليك العيون السوداء والبشرة الذهبية والشعر المجعد ، أحمل إليك الإسلام والأقصر والإسكندرية والأعواد والدفوف والنخيل وأبسطة الحرير والشمس والبخور وطرائق الشهوة » . يمر عابر السبيل وتواصل تفكيرها :

« أم أن ذلك كله سحف ، سحف وسداجة ؟ ! إنه استعمار مشعوم انزع في روع روحها ، نوع من الاستعمار لا يهنيه مجرد ولا معاهدة ؟ ما الذي يحدث لها إذا انقضض الأسد الطاعن في السن مستهظاً - كما حدث في عام ١٩٥٦ - وزأومذ غاليه - تحالبه العتقة الصغراء والحادة لا تزال - مدحا إلى مصر أو سوريا أو العراق أو أي بلد عربي آخر ؟ ما الذي فعله ساعتها وهي تقف هنا في أمخاخه وشراكه ؟ » . تحلق آسيا إلى التماز مرة أخرى وتقول لنفسها : « نهر هو نهر هو نهر ، ماء وسمك ، لا سمك على الأرجح فعلا قلر . ما الذي فيه إذن . . . جثث ؟ أه يكفى ، تقول لنفسها ، إنه على حق [تقصير زوجها الذي كانت قد تشاجرت معه قبل ذلك مباشرة] إنه على حق . . . أنت فعلا ميودرامية » .

لا يجتزل النص الحياة ولا التاريخ . بل ينقل وعيا مركبا بعلاقة مركبة تتجز في المعرفة الحميمية والألفة بالبحر والنور بالتجاوز . وتتشرب الكتابة تجرية بطلتها بما فيها من خيوط متشابكة متداخلة متناقضة عبر تيار المشاعر والأفكار . تتداعى وتتسامل وتنقل من احتمال إلى احتمال نقيض . وتسرى في

ومن مفارقات هذا النص الكبير قيمة وحجا (تقع الرواية في ٧٩١ صفحة من القطع الكبير) ، أن أهداف سوف التي اختارت أن تكتب باللغة الإنجليزية ، وأن بطلتها آسيا العلي الأكثر معرفة بالثقافة الغربية وانفتاحا عليها ، كانت أكثر احتضانا لآنا الجماعية بتاريخها وثقافتها من توفيق الحكيم في (عصفور من الشرق) ، وغيره عن تناولوا للموضوع نفسه باللغة العربية .

وتفصيل ذلك أن أهداف سوف لا تنطلق من مقولة إيدولوجية جاهزة عن شرق وغرب ، فلا الشرق روح ولا الغرب مادة ، ولا هما ، في منطق النص ، ملكان متضادان متنافران . ومصر في النص بتشبعها في الزمان والمكان ، بتناقضاتها الاجتماعية والثقافية ، بألوانها الزاهية أحيانا والكلابية في أحيان أخرى ، تستعصى على الاختزال في فكرة ، وكذلك إنجلترا بطبيعة الحال . تسقط أهداف سوف الموقف المسبق والفكرة الجاهزة وتقدم الحياة في تفاصيلها التي تتجلى . ولا يعني هذا غض الطرف عن تاريخ مظل بالعداوات والجراح يجسده أسد بريطاني حاد المخالب ينهش ، ويلاذ عرب مجرحة منهوبة الموارد ، فهذه أيضا من بين تفاصيل الصورة التي لا تصح دونها .

ولعله من المناسب هنا الإشارة إلى تلك الفقرات التي نرى فيها آسيا العلي واقفة أمام نهر التماز تتأمل : مصر هبة النيل ، تفكر آسيا ، ولكن هذا النهر يبدو كأن وجوده في المكان محض مصادفة ؛ فهو لا يطعم البلاد ولا يهلكها جفاله . تتبع آسيا المراكب السابحة في التماز وتقرأها عيلاها في نيل مصر ثم تنطلق إلى المبال والتماثيل السراسخة النفخمة ، عتاد الإمبراطورية : « شُيدت طبعيا بالقطن المصري والدين وثروة الهند وسكر جزر الهند الغربية وقرود من المغامرة والاستغلال انتهت بتقسيم العالم العربي وخلق دولة إسرائيل . . . إلخ . إلخ . فلماذا إذن لا نجد في قلبها ما يدلها إلى الشعور بالنفور والمرارة أو أي شيء سوى الإعجاب والاستمتاع بجمال المشهد واتساقه ؟ » . تتساءل آسيا إن كان السبب هو وعيها أن ذلك كله صار حكاية قديمة تنتمي إلى الماضي ، ما دامت الإمبراطورية قد أفلت شمسها فلم تند علامت مجلها سوى آثار تشهد على ما كان قائما ولم يعد . أم أن تاريخ بريطانيا ،

المشهد روح تهكمية « خيثها » محب لا يكفى بالسخرية الضمنية من موقف دارج يدافع عن الأنا بتمجيدها بل يمتد إلى تهكم أسيا من نفسها : « أنت فعلا ميلودرامية ! » .

في نصها لا تنهك أهداف سوف بإدانة الآخر أو التبريز به ، وإن كانت « تصفى الحسابات » بشكل آخر ، إذ تقدم صورة تبدو إنجلترا فيها أقل ثراء ورسوخا في ضوء حياة مصرية تتقن برسمها . مصر في النص نسج تمتد من علاقات بشرية وتفاصيل نفسية واجتماعية وأساليب حديث وسلوك عمولة كلها على تراث حضارى تمتد . وكان الكتابة في ذكاء لا يخلو من دهاء مدت على مرأى منا بساطا شرقيا من تلك الأيسلة الفلة في خصوصية نسجها ، ومدت في الوقت نفسه بساطا آخر أنتجته الآلة الحديثة لا تنمق فيه ، مدت البساطين ولم تعلق ولم تطلق أحكاما وتركت للعين المرفهة تمشق ، أو تمرر الكرام .

ورغم ذلك ، فليست صورة الحياة المصرية في نص أهداف سوف صورة مثالية ؛ تصدّر الجمال وتسقط سوله ؛ فتفاصيل الصورة تشي بالقيح كما تشي بالجمال وتجسد الفقر والتخلف والقمع كما تجسد الثراء الحضارى . تحيط الكتابة بتفاصيل الصورة بين الانتقال الرشيق السريع عبر شرائح اجتماعية وأنماط حياة متباعدة كل التباين من نساء قرويات في صعيد مصر إلى بنات يرتدين ملابس السباحة في نادي الجزيرة ، ومن حى شعبي إلى حرم الجامعة . ولا تنفى التفاصيل الواقعية للصورة وجود غلالة رقيقة من عبة وحنين تحيط بها ؛ عبة الأصيل لأصله وحنين المغترب لأهله والطفولة .

وفي النص مستويات زمنية متعددة . هناك أولا مستوى زمن الكتابة ؛ تكتب الوقائع في مجملها من منظوره ، وهو شهور معدودة بين عامي ١٩٧٩ و ١٩٨٠ ، ومن هذه المساحة في الزمان يتحرك وهي أسيا العليما ، يفعل ويتفاعل ويسترجع ويستحضر وقائع مضت ووعيا ، كان وعيها ، وجاوزته .

وهناك مستوى ثان هو زمن الأحداث الروائية المسترجعة ؛ يبدأ من عام ١٩٦٧ وهو تاريخ حصول البطلة على الثانوية العامة ، وحرب ١٩٦٧ وحادث عائل مؤسف وقع في يوم ٥ يونيو نفسه حين دهمت سيارة جيش مسرعة خال أسيا وخلفتها

معوقا . ويهتئ هذا المستوى الزمنى مع انتهاء الرواية في عام ١٩٨٠ ، وبهذا يتداخل جزء من المستوى الزمنى الأول مع المستوى الثانى . أما المستوى الثالث فيحمل إلى النص تفاصيل بلا حصر . يعود بعضها إلى ما قبل تاريخ البطلة وولادتها ، تفاصيل عن طفولتها وأفراد عائلتها وشخصيات عابرة ، وإن توقفت بما يكفى لتلتقط ذاكرة أسيا شيئا من ملاحظاتها وحكاياتها . وغير هذه المستويات الثلاثة تنقل أهداف سوف تواريخ أسيا العليما الممتلئة بالحياة والمعنى . وليست هذه التواريخ سوى وقائع شخصية تتداخل مع وقائع التاريخ الوطنى ؛ حرب ١٩٦٧ ، حرب الاستنزاف ، موت عبد الناصر ، حرب أكتوبر ، معاهدات كامب ديفيد ، الحركة الطلابية في السبعينيات ، بدايات المد الإسلامى . وقائع تضفرها الكتابة أحيانا لتصبح جزءاً من الحدث الروائى أو تقدمها وثائقية متتابعة كما تتلفاها أسيا العليما من الجريدة اليومية ونشرة الإذاعة .

ومركز النص شخصية البطلة أسيا العليما وهي شخصية لها خصوصيتها النفسية ، إذ تتميز بذكاء شديد وخيال متقد وحس ساخر ، وطفولة موزعة بين إحساس عال بالذات ، واحتياج ملح للآخرين . ويحرك وعى البطلة في حركة ذوقية بين الاستدعاء والتخيل . ويقدر ما تنشط الذاكرة ، وتبعث ما مضى من تفاصيل نابضة ، حاضرة ، يتقد الخيال ، ويعمل كل مشهد واقع أفق إمكانات لم تحدث ، ويمكن أن تحدث وكان اللحظة الزاهية مدرج للطائرات تقلع منه في كل لحظة إلى مساحات من الماضى أو مساحات متخيلة محتملة وممكنة أو غير ممكنة .

وفي اجتهداتها للإحاطة بشخصية أسيا العليما وتداعيات عقلا التي لا تتوقف ، تستخدم أهداف سوف الإسترسال وتوظفه توظيفا هائلا . وبالإسترسال تدخل الرواية تفاصيل بلا حصر عن عشرات الشخصيات ومئات الوقائع وآلاف اللحظات في القاهرة أو لندن ، في بلدة في شمال إنجلترا أو قرية في صعيد مصر . ترسم أهداف سوف باستفاضة وأنية أو بلمسات ماهرة سريعة أستاذنا جامعي هنا أو طالبا بالأسا هناك ، خالصة ريفية أو حلما ثوريا .

عثمان من السخايل وغيرهم أن يطمعوا الإنجليزية أو الفرنسية التي يكتبون بها بناصر من ثقافتهم الأم : مفردات وأمثال وحكم وتركيبات لغوية تضفي على اللغة الأجنبية شيئا من روح الثقافة القومية وتقرّب المسافة بين تجربة متجلدة في تاريخ بعينه ولغة تستخدم للتعبير عن تجربة أنتجت تاريخ مغاير . اجتهد الكتاب الأفارقة ونجحوا بدرجات متفاوتة في تطويع اللغة بما يفي باحتياجاتهم . ولكن الحق أقول إن أهداف سوييف وإنجازا فليست الإنجليزية التي كتبت بها أهداف سوييف روايتها هي الإنجليزية المتعارف عليها ، وإن بقيت لغة إنجليزية يفهمها قارئ تلك اللغة .

وفي تقديري أن الكاتبة قد استعملت أداتين أساسيتين ، أولاهما التنظيم وثانيتهما الترجمة ، ووقفت في جعل نصها المكتوب بلغة إنجليزية بنض نبضا بروح مصرية خالصة .

طلعت أهداف سوييف لغتها بالعديد من الاقتباسات من العبارات اليومية الدارجة والآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأمثال الشعبية والحكم والأغاني والصور ... إلخ . واستخدمت طبيعة الحال الترجمة لنقل ذلك إلى الإنجليزية ، ولكنها استخدمت الترجمة أيضا باستفاضة وبلا حرج في أجزاء كبيرة من النص وتعميدا في لغة الحوار بين الشخصيات المصرية ؛ فجاء الحوار ترجمة دقيقة لحوار بالعامية المصرية تنقل روحها عبر نقل موقف لمفرداتها وصورها وتراكيبها وإيقاعاتها وحسها الساخر الفكاهي .

وليست اللغة التي أنتجت أهداف سوييف مجرد أداة ضرورية لنقل التجربة الحياتية لفئة مصرية والسياق الثقافي لهذه التجربة ، بل إنها بثرائها للمركز على ثقافة غنية متميزة المفردات تعزز ذلك التسبيح الحضاري الذي تنقله الكاتبة ، وكأنها تقول بشكل ضمني : تأمل هذه الحياة وثراءها المتجلد في تاريخ تمتد يتجلى في كلام الناس ، حتى الكلام !

تصدر الصورة آسيا العليا ومن روايتها مباشرة أسرتهما ، أمها وأبوها وزوجها وخالتها وجدتها وأيضاً صديقتها وصديقتها ، ومن روايتهم نساء ورجال عديدون يرفلون عالم الرواية بتنوع وجودهم وثرائها .

وتعقد أهداف سوييف عبر نصها أكثر من حوار مع نصوص أخرى من بينها (أنا كارينينا) لتولستوى وروايات جورج إليوت ، و (موسم الهجرة إلى الشمال) لطبيب صالح . وفي تقديري أن محاورة (عين الشمس) لتلك النصوص جديرة بدراسة قائمة بذاتها ، وإكتفى هنا بالإشارة إلى محاورة نص تولستوى . ففي (أنا كارينينا) يقدم الكاتب الروسي قصة امرأة مرفهة تعذبها زيجة بائسة ويحتاجها حب جارف يتنى بهلاكها . وفي (عين الشمس) هل غير ذلك ، تتعثر الزيجة ، ليس بالضرورة لأن الزوج كره (هو على العكس من ذلك وسيم لطيف وذكي ومعطاء) ، أو لأن الحب رومانسي جارف ، ولكن الزيجة ، كما في (أنا كارينينا) ، تتعثر وفزع العلاقة مع غير الزوج تتكرر ، محاصر وتكاد . تملك ولكنها في نص أهداف سوييف لا تملك حيث نار التجربة التي تحرق ، أيضا تمعد . وتنتهي آسيا ، بخلاف بطلة تولستوى ، باستمادة توازن مكلف يجتزل عادة في عبارة « النضج » . ويتحرك طيف أنا كارينينا صامتا في خلفية النص ، ووعي آسيا العليا يضفي على الرواية شيئا من معناها وثرائها .

وإن كانت (عين الشمس) إنجازاً روائياً كبيراً فإن الإنجاز اللغوي ، في تقديري ، هو الأبرز والأهم .

لقد اختارت أهداف سوييف أن تكتب روايتها باللغة الإنجليزية لأسباب تخصها . وما يخصنا هو ما فعلته بهذا الاختيار ، وهنا نتوقف .

سلكت أهداف سوييف طريقا شقه الكتاب الأفارقة (والهنود أيضا وإن بدرجة أقل) حين كان عليهم أن يكتبوا تجارب واقعههم بلغة ليست لغتهم الأم ، فاختار تيوتولا وآشيبى وشونيكنا من نيجيريا ونجوجي من كينيا وكامارا لايبي وسيمبيني

نفس شرقية

تحت عيون غربية

رنا قباني

إذا أردنا أن نتعرف مجتمعاً ما ، فلن نجد أمامنا أصلياً من الأدب الذي أنتجه هذا المجتمع ، فلو أراد أحد سكان كوكب المريخ مثلاً أن يتعرف المجتمع الإنجليزي في القرن التاسع عشر ، فلن يجد أفضل من روايات ديكنز ، وما كان لأمريكا اللاتينية أن تبرز من وحشيتها دون جارسيا ماركيز ، وحتى البانيا فقد قدمها إلينا إسماعيل قلدري بمفرده بعد أن أزاح عنها الجليد .

ويبقى على المجتمع العربي أن يزيح الستار عن نفسه بإنتاجه الأدبي ، فهذا المجتمع يكاد يكون مجهولاً تماماً لدى من يعيشون خارجه ، ويرجع ذلك التعميم إلى عدة أسباب ، منها أن اللغة العربية لغة صعبة الترجمة إلى الإنجليزية كما هو معروف ، والترجمة تنقص من قدرها ، وتفقد الجرس المميز والمعنى الحقيقي لها فتصبح مسخاً مشوهاً . ويوجه عام ، فإن الرواية العربية أكثر قابلية للترجمة ، من حيث كونها جنساً أدبياً حديثاً لا يزال في مرحلة التدفق والسيولة ، وذلك بالمقاييس إلى الشعر العربي ، الذي ظل إلى وقت قريب وسيلة التعبير الأدبي الرئيسية لدى العرب . وعليتنا أن لانغفل العداء السياسي والثقافي المتأصل لكل ما هو عربي كذلك ، والإصرار المتعمد على تهميد

المجتمع العربي في قوالب مبتلدة سلبية للغاية . يضاف إلى أن المجتمعات العربية يتم عرضها وتقديمها إلى الأعين الـ عن طريق أقلام غربية ، فنجد كتاباً من أمثال ت . إ . لور ولورنس داريل يرسمون صورة غير آمنة للعرب .

ولكن رغم ذلك ، شهد العقد الأخير من هذا القرن ثور جديدة في الكتابة العربية ، حين قدمت نساء عربيات أفضل الأعمال الأدبية المنشورة ، وآثرن أن ينشرها باللغة الإنجليزية أو الفرنسية ، سواء في شكل الرواية أو غيرها من أنواع الكتابة ، وذلك لكي تصل أصواتهن واضحة معاصرة ، وجادة . وإذا كانت ملامح العالم العربي قد بدأت تتضح أيام الأعين الغربية ، فإن الفضل يرجع في ذلك إلى جهد وإبداع الكاتبات العربيات .

وتتمى أهداف سويف إلى هذه الزمرة من الكاتبات اللاتي يشمن بقدر كبير من الجرأة ، إذ بلغ طول (عالشة) أول أعمالها القصصية ثمانمائة صفحة ، ونظراً لأنني عندما قرأت هذا العمل وجدته سطوحياً ومروعا أكثر مما ينبغي ، فقد أسقط في يلي عندما رأيت روايتها الثانية (في عين الشمس) في حجم الأولى نفسه . ولكن سرعان ما هزنتني الرواية الأخيرة التي كتبت بقدر كبير من الذكاء والمهارة ، وتدور حول مصر الحديثة .

بطلة القصة : « آسيا » فتاة تنتمي إلى عائلة من الطبقة المصرية المتوسطة ، قاهرة النشأة ، تسير حياتها وفق خطة محددة الملامح على الرغم من ظروف الحرب والاضطرابات السياسية . وتتبع آسيا في حب « سيف » ، وهو شاب ذكي ، ولكن عندما يتم زواجها تخيب كل آمالها فيه إذ تكتشف أنه ضعيف من الناحية الجنسية ، وتحيا معه حياة زوجية فاشلة .

ورومانسية الحب العربى ، وقوة الأم العربية ، وعمق الرابطة الغريزية بين الآباء والأبناء التى لم تنفصم عراها والحمد لله ، والصراع بين ما هو محافظ وما هو متحرر ، الذى يحتضن أحياناً عندما يجد المرء نفسه فى أرض غريبة ، عميقاً بين هيب الشوق إلى الوطن وعذاب العجز عن التأقلم .

يعد الحوار الذى دار بين آسيا وعروس ، ذلك الطالب المتزمت ، فى وقت كان كلاهما يعاني مرارة التمزق والضيايق فى إنجلترا ، من أكثر لحظات الرواية تميزاً ومسوحاً فى الأذهان .

وأخيراً ، فأتنى أرى أنه كان على الناشر أن يرسل برواية أهداف سوفى إلى مراجع كى يختصر منها ما لا يقل عن مائة صفحة . ولكن على الرغم من طولها ، فإن هذا لا ينفى أنها رواية ممتعة للغاية .

وتسافر آسيا إلى إنجلترا لإعداد رسالة الدكتوراه . وهناك ، وقد انهارت ثقنها فى كل شيء ، تتعرف « جيرالد » - ذلك الشخص البغيض المتحرر جنسياً ، الذى يوجه القسرية القاصمة لزوجها . وقد جاء تصوير أهداف سوفى لعودة آسيا إلى الحياة مرة أخرى غاية فى الإبداع ؛ إذ عكست نفسية المرأة بأمانة شديدة ، وكشفت بلا هوادة عن الفجوة الثقافية الهائلة بين الإنسان العربى ونظيره الغربى . كما تناولت فى روايتها العائلات العربية بمتهى الدقة ، إلى درجة أن كل عربى لابد أن يجد نفسه فى هذه الرواية ، ويتبين الأحداث الجسام التى مرت بالبلاد سواء على المستوى النفسى أو الاجتماعى ، ومن ثم يشارك شخصيات الرواية الإحساس بالالام للمهينة المصاحبة لهزيمة ١٩٦٧ ، وصرارة الحياة تحت ضير الحكم المتعسف ، ووجود الفعل القاسية عند سماع أبناء تعليب الأصدقاء ،

« آسيا وسيف »

فرانك كيرمود

السرد متجددا ومبهراً حتى آخر الرواية، ولكن إذا زادت الرواية على الشماتة صفحة ، وهو الحال في رواية أهداف سوف ، فإن هذا الزمن يصبح مثيراً للضجر ، ويخلق مشكلات لا حاجة لنا بها عند الإشارة إلى ماضى الأحداث المعيشة بالفعل ، فمثلاً عندما تريد المؤلفة أن تعبر عن حدث قد تم بالفعل فإن عليها أن تستخدم فعلاً مساعداً . أضف إلى ذلك أن هناك العديد من الجمل التي تلجأ فيها المؤلفة لاستخدام زمن الماضى التام - وتكمن خطورة الاستخدام المفرط مثل هذه الأزمنة في أنها تجلب نظر القارئ إلى جمل قد لا يكون لها أهمية خاصة . ومن ثم ، فإنها تشتت انتباهه بلا طائل .

ولكن ، مثل كل شيء آخر في هذه الرواية ، فإن هناك تعتمد لاستخدام الأزمنة على هذا النحو ، بغض النظر عن التوفيق في هذا الاستخدام ، فضلاً عن أنه جاء نتيجة مباشرة للتدفق السردى الرهيب الذى جعل من هذه الرواية عملاً مؤثراً للغاية .

بطلة القصة دارسة للأدب الإنجليزى ، وللملك تحمل الرواية بالإشارات إلى أمهات هذا الأدب والأغنيات السائدة في تلك الفترة . ويبدو موضوع رسالة الدكتوراه التى تعدها البطلة ، في إحدى جامعات شمال إنجلترا ، حول دراسة الاستعارة في الشعر من منظور لغوى ، مقننة في ذلك آثار علماء اللغة : بروك - روز ، وليتش . وتحفل الرواية بمقتطفات من هذه الرسالة الأكاديمية ، بل إن هذه المقتطفات تؤثر أحياناً في نسج الرواية وفي حبكةها ، فنجد أن البطلة - بما لها من خلفية أدبية ترفض - أحياناً أن تتصرف كما لو كانت مجرد بطلة في رواية ، إذ نجدها « تتسائل : لماذا قالت ذلك ؟ » « هل لأنه يجعل السرد أكثر تشويقاً وإمتاعاً ؟ أم لأنه يفتح أمامها مجال الاختيار ؟ أم لأن هذه هى الحقيقة ؟ » . . « نعم ، ولكن هذه

تعانى رواية (في عين الشمس) لأهداف سوف ، وهى رواية رائعة ، مما قد يظن البعض مآخذ خطيرة . أولاً أن البعض قد ينتهى ، بعد قراءة رواية في حوالى أربعمائة ألف كلمة ، إلى أن يرى فيها مجرد حياة مرشحة للحصول على درجة الدكتوراه من سن الطفولة إلى بلوغها الثلاثين من عمرها . ويمكن دحض هذا الحكم على أساس من السوابق المولدة ، فرواية التربية يغلب عليها الطول عادة : ولكن في هذه الأيام فإن الحجم الثقيل من الروايات يميل إلى الارتباط بالقرن التاسع عشر أو أكتشاك الكتب في المطارات ، حيث تنتظر الرواية عبور قارئ ذى ثقافة عالية . ومهما يكن من أمر ، فإن ما يخرج به القارئ النصف من الرواية يمنعه من إدانتها بالنظر إلى حجمها .

أما المأخذ الثانى والأكثر خطورة - في نظرى على الأقل - فهو الخصاص باستخدام المؤلفة لزمن المضارع التاريخى في سرد هذه الرواية الطويلة ، وهو زمن يتميز بوجه عام بأنه لا يعطى للقارئ الكسول أية فرصة للاسترخاء في انتظار أن يقص عليه المؤلف الحكاية كاملة بلا أدنى جهد من جانبه ، ولذا ، فإنه في حالة الرواية القصيرة نسبياً يساعد هذا الزمن على الإبقاء على

للعلاقات بين الطبقات الاجتماعية المختلفة ، والرصد الواعي لنوعية الحياة الشرقية بما فيها من قواعد صارمة للغاية تحكم سلوك الفتيات الصغيرات . أضف إلى ذلك أن التاريخ السياسي الشائك المضطرب لمصر والدول العربية يظل نصب أعين القراء طوال الرواية ، فتجد هزيمة ١٩٦٧ في مطلع الرواية ، ووفلة جمال عبد الناصر ، وغرائب المسادات المزرية (كما تراها المؤلفة) . وفي مواضع أخرى من الرواية ، تشهد أحداثا ذات صلة بالسياق ، من مثل مسوت فيصل ، والاضطهاد في الداخل ، والخوف من عدو لا يرحم في الخارج .

أما في عالم آسيا الصغير ، فمن الأشياء التي يصعب تجاهلها حبا للمتلبي لتاجلترا حتى بعد وقوع عدوان ١٩٥٦ ، فهي ترى أن أفضل المدارس الموجودة بمصر هي المدارس ذات الطابع الإنجليزي أو المدارس ذات الإدارة الإنجليزية :

« عاش في منتصف العمر ، جاءت من ما نشتر إلى القاهرة في الثلاثينات من هذا القرن لتعلم اللغة الإنجليزية ، فوقعت في غرامها طفلة صغيرة في الثانية عشرة من عمرها ، ومنذ ذلك اليوم وهذه الطفلة تحيا وتتسنى الأدب الإنجليزي . هذه الطفلة هي أمي ، وها آنذا الآن . . . قد يكون ذلك نوعاً من الاحتلال الذي لا تستطيع أية ثورة أن تضع له حداً ولا تستطيع أية معاهدة أن تنهيه » .

تعد آسيا شخصية فريدة من حيث كونها خليطاً من حضارتين ، فهي منغمسة في الحياة الإسلامية واللغة العربية وأقرب أصدقائها من المصريين ، كما أنها جميلة متأنقة على طريقة نساء مصر الثريات ، ولكنها في الوقت نفسه تعيش للكتب الغربية والموسيقى الغربية والحياة الغربية والحريّة الفرية . وهي مزاجية تماماً في حالات مزاجية ، هستيرية نرجسية ساذجة . وحياتها ، كما تقدمها لنا هذه الرواية ، حياة غير عادية بل مرة ، إذ بعد غرام طويل ، عفيف ، تتزوج آسيا من منيف ، وهو إنسان ذكي ومحبوب ، لكنه عندما يكشف أن محاولاته لافتراعها تسبب لها ألماً شديداً يقلع عن هذه المحاولات ، ولكنه ينجح في إحدى المرات في أن يجعلها حاملاً . ولكنها

هي حياتها - حياتها هي وليست كتاباً تكتبه » . « هذه حياة وليست رواية ، وأنت في الحياة لا يمكنك رصد وقت وقوع الأشياء ، هكذا الحال في الحياة » . وفي مثال آخر تحاور آسيا زوجها الماقل وأنها ، فتقول :

قالت آسيا : أعتقد أننا إذا نجحنا في أن نعامل الناس الحقيقيين والمواقف الحقيقية بالدرجة نفسها من الاهتمام والدرجة نفسها من الحميد السلي ثمنحه لرواية ما أو مسرحية من المسرحيات ، فإننا نصل حتماً إلى فهم أفضل للأمور .

وترد لطيفة : « ولكن الروايات والمسرحيات هي نتاج خيال واع » .
قالت آسيا : « وكذلك الحياة أيضاً » .
وقال سيف : « إلى حد معين » .

ولكن على الرغم من ذلك ، فإن المرة لا يشعر إطلاقاً أن هذه الرواية تحاكي أسلوب السيرة الذاتية ، ذلك الأسلوب القديم الحديث الذي نراه في العديد من الروايات ، لأن هذه الرواية تهتم بتقديم حياة البطلة بالقدر الذي تقدم به طرق حياة أخرى مختلفة ، بل إن جانباً من جوهر رواية (في عين الشمس) هو أنها تكشف لنا صراع آسيا مع قصص حياتها ، وغزفها بين أن تضع أو لا تضع مقدمات ، ومراحل انتقالية ونهايات .

تنتمي آسيا إلى عائلة تتسم بالتواصل والاستمرارية ، ذات سمات ثقافية بارزة وطريقة حياة راقية ، فولدها ووالدها يملكان أستاذين بجامعة القاهرة ، ومن ثم ، يشكلان مجتمعا صغيراً ، يمتاز بنوع من الطبقة المريحة ، المطلوبة في عالم ذات فيه الطبقات . وعلى الرغم من أن البيئة قد تكون غريبة على الغارئ ، فإنها عمدة الملامح ، فقد قابلت المؤلفة بلكاء بين خلفيتها الإسلامية وطريقة الحياة الأوروبية ، مما دفعها إلى أن تحيا حياة الطبقة المتوسطة ، تلك الحياة السلسة التي لا تخلو من ترف .

وتزخر الرواية بالوصف التفصيلي لشوارع ومناظر القاهرة والإسكندرية وبعض المدن الأخرى ، والعرض المكثف

والزوجة ، بعد اكتشاف الزوج خيانة زوجته ، فإن الصنعة تغلب على الحوار بشكل مبالغ فيه ، وحتى في أثنى المشاجرات الزوجية نجد أن الحوار يتسم بالقتامة الشديدة التي قد تتحول في النهاية إلى هزلية مفرطة ، على نحو ما يحدث عندما يفقد سيف طريق الخروج في هايد بارك كورنر (هذا يحدث عام ١٩٧٥ - أي قبل وضع الإشارة الضوئية في هذا المكان بوقت طويل) ، ويظل يدور بالسيارة مراراً وتكراراً إلى أن تدله آسيا - بعد أن اشتملت بها حاسة الاستكشاف - على الطريق الصحيح ، ولم تكن تعرف الطريق ولكنها لم تكن تقل عن زوجها عناداً . ولكن المؤلفة لم تكثر من تقديم مثل هذه المشاحنات الصغيرة النافهة التي أراها عظيمة الأهمية في مثل هذه العلاقة الجمجمة والغريبة التي تجمع بين سيف وآسيا . وهناك فرق آخر على جانب كبير من الأهمية بين رواية (في عين الشمس) و رواية ضخمة أخرى ، وهو أننا في هذه الرواية لانجد أي حشواً أو أحداث مقعمة بلا مبرر ، حتى في أكثر المشاهد الجنسية إسهاباً وتفصيلاً ، بما في ذلك مشهد فحص آسيا في عيادة طبيب أمراض النساء . لقد استمدت المؤلفة عنوان روايتها من قصيدة لكبلنج عنوانها « أغنية الأطفال الحكماء » وهم الذين تنتمى إليهم آسيا . وفي خاتمة القصة نجد آسيا تتأمل مثلاً قد تم الكشف عنه ، يرجع لعصر رمسيس الثاني « فتعود لضوء الشمس وهي في كامل سيطرتها على نفسها » . لقد صورت أهداف سوف هذا المشهد بطريقة الرائعة المبهمة ، فالأطفال الأشقياء يقودون آسيا إلى مكان محظور الدخول فيه ، وهناك تجد من يمنحها من استخدام الكاميرا في تصوير التمثال ، ولكننا بعد أن بلغنا هذا الحد من الرواية ، ويعد أن عرفنا الكثير عن آسيا وعن مبدعها أهداف سوف ، نستطيع أن نصل إلى تفسير هذا الرمز وتلك النهاية . وإذا كانت هناك نبرة انتصار في كل من الرمز والنهاية ، فإن كليهما يستحق هذه النبرة بجدارة .

تجهم بعد ذلك ، وتحاول أن تحل مشكلتها الجنسية بوسائل صناعية ولكنها تفشل في ذلك أيضاً ، وهكذا يجتذى الجنس ثلماً من حياتها . وتذهب إلى إنجلترا للحصول على درجة الدكتوراه . وهي عذراء ، رغم كونها زوجة من عدة سنوات . لم يخطر ببال سيف أن آسيا تظن أنه يهملها ولا ينجف بها ، أو أنها قد تجد لنفسها عشيقاً . وذلك ما يحدث بالفعل - معتقدة أن زوجها لن يمانع إذا علم بالامر . وتقع آسيا في براثن رجل إنجليزي أناني يستغلها عاطفياً ، ورغم أنها لا تحب هذا الرجل حبا حقيقياً ، فإنها لا تستطيع أن تنفصل عنه لأنه يمنحها للتمتع الجنسية التي حرمت منها وقتاً طويلاً . ويعرف الزوج بأمر هذه العلاقة ، ولكن لا يحاول بحاطره أنها تتطوى على ممارسة الجنس بصورته الكاملة ، ولذلك ينفصل عن آسيا عندما يكشف الحقيقة .

لقد قرأت مؤخرًا كتاباً لترولوب بعنوان (لقد كان يعرف أنه على حق) . ويتناول هذا الكتاب الغيرة المرضية التي ينتج عنها أن يظن الزوج أن زوجته تخونه وهي بريئة تماماً ، والادعى من ذلك أنه يعلم هذا جيداً ، ولكن يصبر على تفسير عصيانها ، له في أي أمر تافه من أمور الحياة ، بأنه معادل ومساو تماماً لجرعة الزنا . والشئ الذي يميز هذا الكتاب ويمنحه شخصيته المعبية هو أنه لا يفصح أبداً عن الأوهام والشكوك الجنسية التي يعاني منها الزوج الغيور ، لأنه ببساطة ليس من حقه أساساً أن تساوده مثل هذه الهواجس ، وهو يعرف هذا جيداً . غير أنه يعان كل آلام ما يطلق عليه ترولوب : التركيز المرضي على فكرة الخيانة الزوجية . ولا يقل ما تتميز به رواية (في عين الشمس) ، ومنعها مصداقها ، عن ما في كتاب ترولوب ، كما فالمؤلفة كانت صريحة بغير تحفظ في مسألة غيرة الزوج ، كما كانت واضحة تماماً في كافة الأمور الأخرى في الرواية . والحوار الذي استخلصته أهداف سوف في كافة أجزاء الرواية حوار الجليل المتمكن من صنعه ، ولكن في المشاهد التي تضم الزوج

● متابعات

وردية ليل – رواية ليل

وليد الخشاب

داخل مبنى المصلحة ، وزماننا بين وحدة الليل وتعدد الورديات عبر السنين ، في ظروف مختلفة ، لها مذاقات متباينة .

أما إذا ألقينا نظرة فاحصة على رواية (وردية ليل) ، فإننا نعجب من استيعابها لتقنيات مركبة في القص والرصف ، برغم بساطتها ، تجعلها سببا لطرح قضايا فنية عديدة ، نركز منها على إشكاليتي النوع الأدبي والتناص أو تفاعل النصوص .

أنواع (وردية ليل) والقصة القصيرة :

تتكون (وردية ليل) من مفتتح « فاتحة » ، وخمسة عشر فصلاً ، ومع ذلك فهي رواية قصيرة ، لا يتعدى طولها سبعا وتسعين صفحة . ويزيد من عدد صفحاتها أن لكل فصل عنوانا يمثل صفحة منفردة . وأطوال الفصول تكاد تتساوى : فالفصل يمثل في المتوسط ثلاث صفحات ، وقد يزداد نصفاً ، ولا يكاد الفصل يزيد أو ينقص عن ذلك إلا قليلاً ندر .

وبرغم أن الرواية ، باتساع حجم التجربة فيها وامتداد الزمن المحاكى فيها ، لا تدع مجالاً للبس في تصنيفها ، إلا أن

للوهلة الأولى ، تبدو (وردية ليل) لإبراهيم أصلان^(١) رواية عادية ، بل عادية بشدة . فلا يكاد يحدث فيها شيء يخرج عن مشاهد الحياة اليومية لموظف في مصلحة التلغراف ، على مدار عدة أعوام : يلتقى هذا الموظف ، سليمان ، بفتاة أمام سبينا ، يذهب لتسليم برقيات ، يشرب الشاي وحده أو مع زملائه ، يتجاذب معهم أطراف حديث عادي « كالدردشة » ، يلتقى برقيات عملاء المكتب . . . تكاد هكذا أن نكون قد حصنا الرواية بشكل سطحي . وربما رجعت طبيعة (وردية ليل) إلى أن بها ملامح تجربة شخصية تشق بفترة عمل إبراهيم أصلان موظفاً بمصلحة التلغراف .

وتتسم الرواية بوحدة يتم عنها العنوان : فهي تدور حول محور مكان واحد : مكتب التلغراف . والشخصيات ، إن وجدت في مكان آخر ، فذلك لأنها إما خارجة من المكتب أوفى طريقها إليه . أما محور الزمان ، فهو الليل . لا يكاد يحدث شيء في الصباح ، وكثيراً ما تنتهي الفصول قبيل شروق الشمس . وبرغم هذه الوحدة فإن هناك تواتراً خفياً بالنص ينجم مكانياً عن الانتقال من طابق لآخر ومن موقع لآخر ،

الليل بأن يكسر خط الزمن ويروى أحداثاً جليدة تقع في زمان يسبق (أو يلي) النقطه الزمنية التي انطلق منها ، أو يخرج من الزمن تماماً إلى ما يشبه الحلم ، كما في الفصل الأخير .

لكننا نزعم أن تلك الوثبات ، إن لم تكن وليدة كتابة الرواية على مدار ست سنوات^(٣) ، فهي علامة على تقنن زمن البداية ، زمن شباب سليمان وصداقته مع محمود . فمنذ الفصل الثامن يكاد كل فصل أن يمثل وثبة في الزمن إلى الأمام (ثم إلى الخلف في الفصل الأخير) ، تغطي كل وثبة شهوراً أو أعواماً وتحكي تشوها بسيطاً أو كبيراً يلحق بالعالم الذي رُسم في القصول السبعة الأولى : إذ تفتقر علاقه سليمان بصديقه محمود ، ويصليب زميلهم الحريري بما يشبه الدهول أو اللوثة . وبدلاً من برقيات التهنت التي ترسل لمجائز يقضون أيامهم الأخيرة في عدوه ، نجد برقيات مواطنين مطحونين بفراق ذويم في البلاد العربية ، .. إلخ . ويستدعي هذا التنوير في العلم ، هذا الانكسار (أو الموت) ، ما تألي به نهاية الفصل السابع (الذي يقسم الرواية نصفين على المستوى الطباعي كذلك) : حيث تكشف متتجراً شقاً ، يشاهدها الصديقان — ان محمود معاً ، دون انفعال يذكر .

هذا بينا الزمن في القصول السبعة الأولى واحد ، أي أنه يغطي فترة معينة (بداية سليمان في العمل) ، فهو زمن متطور بشكل طبيعي ومطرود ، يرغم أن معظم القصول يشغل كل منها يوماً بعينه ، بل إن الفصل الرابع يبدأ حيث ينتهي الفصل الثالث . أي أن الوثبات التي أشرنا إليها لا تغطي مساحات زمنية كبيرة ، بعكس ما يحدث في النصف الثاني من الرواية .

وردية ليل والسيناريو :

تستدعي (وردية ليل) كذلك شكل السيناريو السينمائي . فكل فصل يكاد يكون شاهداً مستقلاً ، نتيجة لوحدة المكان في كل فصل ، إذ قليلاً ما يقسم الفصل أكثر من مكان واحد ، وحادثة ما يكون تتمدد الأمكنة ضرورياً لتحرك الشخصيات . فللمشهد قد يقع مثلاً في قوٍ من التلغراف ، أو في حجرة فيه ، وقد يقع بين منزل سليمان ومنزل محمود نتيجة منطقية لحركة سليمان الذي يتزل من بيته في زيارة لمحمود . لكننا

قصر القصول يستدعي ملامح نوع القصة القصيرة المنقذ عليها ، ولو بشكل مدرسي^(٤) . فالفصل الواحد لا يكاد يعرض إلا حدثاً منفرداً ، بسيطاً ، واللغة مركزة ، تستخدم جلاً قصيرة سهلة ، وتعتمد على الإيجاء أكثر منها على التصريح ، فيكفي أن يذكر السراوي في جملة ، أن « الحريري » ، زميل سليمان في العمل ، قد جرح في حرب ١٩٦٧ ، وأنه يدعى نسيان وقائع المعركة ، ثم أن يستدعي الحريري وهو يؤذن في منتصف الليل في فصل آخر ، ليوسم لنا تطور نفسية قطاعات كلمة من الشباب في رحلتها من هزيمة ١٩٦٧ إلى الدهول ، بكافة أنواعه ومبيلاته ، أو « الدروشة » أو الصلرف .

أما الرابطة بين هذه القصول/القصص القصيرة فهو وحدة المكان مع تنامي خط الزمان ، رغم استقلال كل فصل على مستوى الحدث وعلى مستوى اللحظة الزمنية التي يعرضها . فيكاد يكون كل فصل واقعاً في يوم يختلف عن يوم الفصل السابق عليه ، ولا تكاد توجد علاقة تواصل سببية مثلاً بين الفصل والفصل التالي عليه لا سبياً في النصف الثاني من الرواية . لكن الخطاب السردى يحسم ارتباط القصول بعضها ببعض . ويحمل مسئولية هذا الخطاب ولويان ، أحدهما يستخدم ضمير للتكلم ، والثاني ضمير الغائب ، ويختار أحدهما على خط الزمن لحظاته ليكتفها بخطابه ، ويقفز من لحظة لأخرى من فصل لفصل ، مثلاً يحكي التقاء سليمان بفتاة مصادفة ، في الشارع ، ثم لا يذكرها مطلقاً فيما بعد ، ثم ينتقل في الفصل التالي ليحكي ذهاب سليمان في مهمة لتسليم بركة ، ثم ينتقل بعد ذلك ليحكي ملحقاً سريعاً من علاقة سليمان ببعض زملائه .

إن تقنية الوثبات في الزمن قد ترد في القصة القصيرة أو الرواية وسيلةً للتكثيف ، لأن زمن العالم أطول بالضرورة من زمن قراءة الرواية . لكن أصلاً يوظف وثباته ليخلق غموضاً كغموض الليل ، فانت لا تفهم مثلاً لم لا يتعامل الصديقان سليمان ومحمود بالحرارة نفسها التي نجدها في بداية الرواية ، إلا عندما تقرأ الوصف بعناية لتكتشف أن الراوي قد قفز بك بضعة أعوام . كما أن الراوي قد يصعد إلى كسر رتابة وردية

في وصف تفصيل واقعي لعملية إحضار كوب شاي العودة به للمكتب ، وحل القاري أن (علا فراغ النص) ، وأن يستتج الباقي والمقصود . لذلك تقرب (وردية الليل) من الرواية الواقعية الأمريكية ، في النصف الأول من القرن العشرين عند شتاينيك وهيمنجواي ، التي كثرت المقارنة بينها وفن السينما .

وردية ليل والسيرة الذاتية :

يبقى أن نشير في عجلة إلى أن بطل (وردية ليل) موظف تلغراف ، وأنه كثيرا ما يستخدم ضمير المتكلم راويا . وماذا نعلم أن إبراهيم أصلان أمضى فترة طويلة موظف تلغراف ، فإن ذلك قد يستدعي عند البعض أن تقرأ «الوردية» على أنها من نوع السيرة الذاتية . لكننا نميل إلى عدم اعتبار مثل هذه القراءة متبجبة ، لأن ملامح التخيل (Fiction) كافية في النص لنضى الاهتمام بهذا النمى . لكن قد يكون مقبدا ، كما أسلفنا ، أن تلمس أثر خطاب الحيرة الشخصية على الخطاب الفني في (وردية ليل) ، من حيث العلاقة بين إيقاع الكتابة عبر ست سنوات ١٩٨٥ إلى ١٩٩١ وبين النص ، ومن حيث ثراء الرواية بتفاصيل ودخائل لا يعلمها إلا أبناء المهنة ، ربما كان من أهمها نص البرقية الذي يشغل الفصل الثاني عشر ، وهي برقية حقيقية أرسلها مواطن إلى زوجته .

وردية ليل وعبر النصية :

لقد لمسنا هنا الوجه الثاني لأهمية (وردية ليل) وهو تفاعل النصوص وعبر النصية فيها^(٢) . ونرصد منها بخاصة ثلاث حالات : عناوين الفصول ، والوثيقة (نص برقية الزوج طلعت لزوجته السجينة ليل) ، والتناص مع كتب مقدمة .

عناوين الفصول :

يؤدى العنوان عادة وظيفة من خلال تفاعل مع النص الذي يليه^(٣) ، فقد يلخص العنوان لب النص ، أو يبرز جانباً فيه أو يتحكم عليه أو يفسره أو يزيد غموضاً ، أو كل ذلك معاً . فلما عن عنوان النص العلم «وردية ليل» فهو يلخص الرواية في كلمتين . وأما عناوين الفصول ، فهي في الغالب تركز على حليث الأشياء (أو صمتها) ، لتؤكد أن «الوردية» رواية عن

لا نجد مكانين في فضل واحد لمجرد أن الراوى يصف أحداثاً في مكان ثم يتنقل ليصف أحداثاً في مكان آخر ، بل هو يتنصحب فحسب حركة شخصية من شخصياته (سليمان في العادة) .

كما أن الحوار يمثل مساحة كبيرة جداً من الرواية بالنسبة لعدد صفحاتها ، بالإضافة إلى أن الخطاب يمدد بملقة عدد الشخصيات في كل مشهد (وهو عدد محدود يناسب طبيعة العلاقة بين رواية «وردية الليل» وبين نوع السيناريو السينمائي)^(٤) . كذلك يمدد الخطاب دور وحركة كل شخصية من خلال السرد والوصف . والواقع أن السرد يؤدى وظيفة وصفية إلى حد كبير في هذه الرواية ، فهو لا يقتصر على إيراد تطور الحدث . لأنه لا يكاد يوجد حدث - بل يتحو إلى وصف حركة الشخصيات دهايا وليايا ، خروجاً ودخولاً إلى «بؤرة» القصص ، كأنما السرد في الرواية معادل لفظي لمشاهد بصرية ، أو كأنه إرشادات لحركة الممثلين .

ويفسر هذا الطرح لجوء أصلان إلى استخدام راويين . فهو لا يلجأ لهما من قبيل التنوع و«البديع» السردى فحسب ، بل هو يلجأ إلى أحدهما حسب الحال ، حسب وجهة النظر التي يبنى عرضها . فإن أراد أن يصف الحركة كما يراها سليمان ، استخدم سليمان/الراوى بضمير المتكلم وإن أراد أن يصف الحركة (والمعالم) وسليمان جزء منها ، استخدم راويا خارجيا ، بضمير الغائب .

والراوى في (وردية ليل) ليس عليا ، ولا يشير للخيال النفسوس . فهو لا يحلل أسوراً من وجهة نظره أو وجهة نظر شخصياته ، بل يصف ما يراه من زوايته ، كأنه عين كاميرا . لكن أدوات اللغة تضيف بعداً لتلك الكاميرا ، فاستخدم ضمير «الأنأ» يفضى حميمة على للمشاهد ، تصادها «موضوعية» استخدام الضمير «هو» .

لذلك فـ (وردية ليل) رواية عن الأشياء والأجساد ، لا تحلل نفساً أو تصف إحساساً ، بل توحى بذلك من خلال وصف المعالم في الفصل الثامن الذى عنوانه «كوب شاي» ، لا يصف الراوى «إبراهيم» ملله أو وطلة الوقت ، بل يسهب

الصورة عبر الرواية ، دون التقيد بحسب بعلاقة هذا العنصر بالفصل الذي يحمل اسمه ، وكان العناوين معاً تشكل نصاً موازياً ، أكثر أهمية ، وأكثر شاعرية لاعتماده على شبكة من الاستعارات تتغلغل عبر الفصول ، لتشرح مثلاً معنى النوافذ ، ولذلك فذكر الأشياء في العناوين يكشف أهميتها من حيث هي نص مواز ، لا يرفعها بحسب إلى مصاف الشخصيات التي تنتظر عبر النوافذ وتستغنى بالمصاييح .

وقد يضيف بعض العناوين معنى جليداً للفصل في حد ذاته مثل الإشارة « لحاجز الزجاج » التي تعبر عن المسافة الفاصلة بين سليمان والمواطنة هدى ، التي تترك خطيبتها أنها تزوجت من عربي ميسور الحال .

ويخلق بعض العناوين حميمية وتعاطفاً بين القارئ وبين شخصيات عابرة ، ففي الفصل الثاني عشر نتعرف قصة زوج ملتاع يرسل برقية شوق ومؤازرة لزوجته السجينة بسجن مكة العمومي . لكن العنوان « طلعت وليل » يكسر هاتين الشخصيتين لحماً ويفرقهما من القارئ ، نتيجة لتسميتهما ، خاصة أن الزوجة بالصدفة تحمل اسم المعشوقة الأبدية ليل .

الوثيقة :

كما أسلفنا ، يشغل الفصل الثاني عشر^(٢) نص برقية أرسلها فعلاً زوج لزوجته المسجونة بمكة وقد وثقها الكاتب بملاحظة في أسفل الصفحة : « صورة طبق الأصل لبرقية أرسلت من مكتب تلغراف رئيسي في منتصف السبعينيات » . يؤكد هذا التوثيق انتهاء البرقية إلى عالم الواقع ، ويحدد لها تاريخاً ومكاناً .

إن التضمين في هذه الحالة شديد الخصوصية ، نظراً لأنه يمثل ولوجاً لعالم الواقع داخل عالم الرواية المتخيل ، بحيث تتغير طبيعة كل من العائلي عند نقطة التماس هذه ، فيصير هذا الواقع بنصه جزءاً من عالم متخيل ، ويكتسب خاصية جدلية في سياق النص ويعطي للتخييل مصداقية معينة .

في (وردية ليل) تتخلل الوثيقة البرقية ، كذلك ، نوعاً من التناص الداخلي ، أي تفاعل النص بمضمونه مع البعض الآخر .

الأشياء ، ولذا نجد عناوين مثل : فستان التيل ، العرج ، مصاييح ، نوافذ ، كوب شاي ، عبر حاجز من زجاج ، السلام . تحمل إذن أسماء الأشياء مساحة هامة في العناوين .

ولو تأملنا هذه الفصول ، وجدنا أنها لا تركز في النص على الشيء المذكور في العنوان ، وإن أشار إليه العنوان . فمثلاً ، لا تذكر المصاييح إلا مرة واحدة . في الفصل الخامس : « مصاييح » ، حين ينظر سليمان الراوي عبر نافذة الحجرة ليرى مصاييح الشارع المضيئة ، علامة على استمرار الحياة ليلاً ، قبل النوم . بيد أن الفصل موضوعه هو معلومات عن ماضي رؤسائه في العمل : بيومي السيامي القديم ، جرجس الذي يعيش مع زوج غير التي أرادها ، الحريري الذي جرح في ٦٧ ويعشق عبد الناصر ، بالإضافة إلى حوارات التسلية بين الموظفين . العزاب يبنون الزواج . إشارة العنوان للمصاييح تعطيها أهمية جديدة وبعداً آخر ، كأن الراوي لا يذكر من كل الحوارات والمعلومات إلا صورة جاد : المصاييح ، صرة وهي مضيفة والناس تسهر أمام مكتب التلغراف ، وصرة وهي مطفأة ، ويوحى بذلك أن الجيران يغلقون شرفاتهم . كأن الراوي (أو المؤلف) بإشارته الخفية في العنوان لا يريدنا أن نستخلص إلا فكرة توهج الحياة ثم انطفائها ، فيكون العنوان هنا بمثابة نص تحت يستمد مادته ومعناه من نص الفصل .

وفي الفصل التالي « نوافذ » يحكي الراوي ليلة عمل لمحمود والحريري ، وهما يجعلان البرقيات في رزم ثم يصلحان من شأنها وينصرفان . لكن العنوان يلفت النظر إلى أن عموداً ينظر من النافذة إلى المبنى المقابل ، أثناء الوردية ، ثم إلى أنه يبدأ في الانصراف حين تغلق النوافذ ويقترب النهار ، كما يذكرنا بأن سليمان يفعل الشيء نفسه في الفصل السابق ، وبأن العاملين في الغرفة نفسها عادة ما يراقبون زميلاهن عبر النافذة . تكتسب هنا النوافذ معناها الجديد ، فهي وسيلة الخروج من الوحدة والعزلة داخل مبنى التلغراف ، وسيلة الاتصال بالعالم الخارجي ، وبالنساء ، خاصة بالنسبة للعزباء الباحثين عن الزواج . وتبدو النوافذ بطلاً من أبطال الرواية لا يقتصر التركيز عليها على فصل بعينه ، بل تبرز أهميتها على امتداد النص . كأن العنوان ما هو إلا وسيلة لتحديد أهم عناصر

فمثلت طلعت الزوج الصابر ، البعيد عن ليل زوجة ، سجيئة مكة (الفصلان ١١ - ١٢) هو الوجه الآخر لمثلث هدى الفتاة ، السعيدة بزواجها من العربي المسن ميسور الحال ، التي تنهى علاقتها بخطيبها المغترب في دولة عربية لا داخل مصاريف الزواج .

يكاد يرقى هذا التناسل إلى مرتبة الاستعارة : كأن الزوج السعيدة هدى مأملاً السجن مثل ليل ، وكأن الزوج العربي أصبح سجنًا مثل سجن مكة ، وكأن الخطيب المصري يشقى بفتاته هدى عندما تغترب ، كما يحدث للزوج طلعت . ويقوى من أثر هذه الاستعارة أن الوثيقة همزة وصل بين عالمي الواقع والتخييل .

التناسل المقدس :

إن نظرة سريعة إلى أعمال أعلام السابقة تكشف تفاعلها مع نصوص مقدسة ، فنجد في عنوان مجموعته (يوسف والرداء) إشارة لقصة النبي يوسف ، وفي شخصية يوسف النجار في رواية (مالك الحزين) ، إشارة إلى زوج السيدة مريم . أما في (وردية ليل) فالنص ثريه استعارة يخلقها عنوانا المفتتح والفصل الأخير ، حيث يلعب العنوان هنا دوراً تناسلياً لا « خارج نصي »^(٨) .

« الفاتحة » إشارة إلى عنوان أول سورة في القرآن ، و « الرؤيا » إشارة إلى عنوان آخر كتب الكتاب المقدس . يضاف هذا التناسل على « الوردية » هالة علوية ، تضفي على الرواية مستوى ميثاقياً يزيد من غموضها ومن ثباتها الذي تدعمه الإشارات القوية إلى الأشياء في العناوين ، كان كل فصول الرواية ينحو نحو نهاية واحدة كبرى يرغم أنها كتبت منفصلة ، في أوقات مختلفة ، تماماً مثل فصول القرآن والكتاب المقدس .

بيد أن المفتتح في (وردية ليل) نابع من سلطة المؤلف مباشرة ، فهو يوقعه باسمه « إبراهيم » ، بينما الفصل الأخير جزء من سياق التخييل الذي ينبع من سلطة الراوي . لكن تظل الفاتحة في « الوردية » نصاً يستمد العون في مواجهة واقع

اليم عزن من قوة أهل ، كما في فاتحة القرآن . أما هذه القوة في الوردية فهي حكمة « جبال الكحل تقنيها المراد » التي تنتمي إلى زمن « تأسطر » و (تقلس) لأنه ماضٍ ، زمن ذكرى أم إبراهيم . وتعود الرواية في نهايتها بفصل « الرؤيا » إلى زمن شبيه ، كأن الرواية رحلة ، يعرض آخر قصوها خلاصتها ويستلير ليمسك بلول طرفها ، في « فاتحة » . فـ (وردية ليل) هي كذلك صعود سليمان من القبر إلى الدور الرابع يكتب التلغراف ثم هبوطه للدور الأول ، عبر مشواره العظمي . وينتهي هذا المنحنى في الفصل الأخير برؤيا كابوسية يرى فيها سليمان نفسه وقد هبط إلى القبر ، (كما هبط في أعماق نفسه) ليخرج إلى زمان أسطوري ، يقترن فيه من الساء كأنه ضمد إليها ، تماماً كما ينكسرنا تتبع الزمن الروائي . فسليمان هبط إلى القبر وقد فرغ من إرسال بزيعة هدى (التي كان قد أرسلها في الفصل العاشر) فهبوطه إذن يقع في لحظة تسبق (وربما تلي) الفصول من الحادي عشر إلى الرابع عشر ، حيث هبط سليمان في الفصل الخامس عشر ، علماً بأن عنوان الفصل الحادي عشر ينشأ أن هناك يوماً آخر ، قد مضى على الأقل بعد إرسال بريقة هدى . في هذا الزمن (خارج الزمن) يرى سليمان رؤيا للقيامة « الأبوكاليسية » ، لساء حمره يطعنها ولما يشبه العاصفة الترابية تقترب منه ، كأنها نهاية العالم كما وصفها يوحنا في سفر الرؤيا .

والإشارة إلى هدى تعقد بنية الصور الدلالية في الرواية ، لأنها تستحضر في الختام صورة الزواج/القتل (من خلال الساء الطمعية) وتربطها بصور الزواج/الفراق عند هدى وليلى ، حيث إن محرك الرؤيا هو بريقة هدى ، كما أن صورة الساء الحمراء صدى لصورة موجودة في الفصل الرابع^(٩) ، كأن الرؤيا مركبة من مخزون صور في ذاكرة سليمان .

هكذا تبلو الرؤيا كأنها إعادة تركيب الصور والمعاني والعلاقات ، كاسرة للتسلسل التتابعي للزمن في الرواية ، تربط أول الرواية بآخرها وتستحضر خلاصة الرواية في ختامها : حول القيامة قائم لأنه يشبه نصي هدى وطلعت وليلى ، سينتهي الزمان ويقتت تراباً واغتراباً كحال الأصدقاء سليمان وعمود الحسري ، الذين لا يكاد يتعرف أحدهم الآخر في نهاية الرواية .

المراود « كالكثل الترايبية المقترية . مرة أخرى ، يكسر أصلا ن خط التسلسل الزمى ، بصورة تزامنية تنتج توترا بين وحدات النص ، يجادل ثبات هذا النص الظاهرى . لكن هذا الربط لا يعنى أن النص مغلق ، بل هو على العكس مفتوح ، ينتظر بقية ، تماما كما أن سفر الرؤى يلم يغلق الباب على كتب أخرى فى العهد الجديد وخارجه ، ويؤكد ذلك أن أصلا ن ختم الرواية بجملة : « انتهى الكتاب الأول » . كان لنا أن ننتظر رواية أسفار أخرى « أبو كريفا » .

إذن ، يلعب التناص مع المقدس ، إضافة للراوى وللصور البيانية وللوثيقة ، دور تحويل تنابعية الخطاب السرى إلى تزامنية صورة تربط فيها انبهار العالم فى الأخيرة بعموم يعيشها بشرى الدنيا ، على مستوى التخيل .

إن سفر الرؤى يا نهاية مفتوحة بالأمل لمن يؤمن بالمسيح ، برغم أهوال الأخيرة . ورغم الإشارة للربيع فى رؤى سليمان ، فإننا نشعر بغلبة اليأس وعمى يوحى بمخطر يقترب . إنما الأمل فى « الوردية » جئين الفاتحة لا الخاتمة : « جبال الكحل تغنيها

الهوامش :

- (١) إبراهيم أصلا ن ، وردية ليل ، رواية ، القاهرة ، دار شرقيات ، ط ١ ، ١٩٩٢ .
- (٢) انظر مثلا : رشاد رشدى ، فن القصة القصيرة ، القاهرة والإسكندرية ، المكتب المصرى الحديث ، ط ٥ ، ١٩٨٢ ، خاصة ص ١١٠ - ١٢٣ .
- (٣) وردية ليل ، ص ١٠٧ ، « الأوراق ، فبراير ١٩٨٥ - مارس ١٩٩١ » .
- (٤) انظر : مقدمة فى جامع النص لجيرار جينيت مترجما بالعربية وصادرا عن دار طوقال المغربية ١٩٨٠ . يسمى جينيت العلاقة بين نص وبين النوع الذى ينتمى إليه النص : architextualité جامع النصية . بيد أن العلاقة بين وردية ليل ونوع السيناريو شبيهة بذلك ، لأن النص ليس سيناريو خالصا .
- (٥) انظر : جيرار جينيت 1985, *Palimpsestes*, Seuil, باريس ، وفيه يعرف المؤلف بخمسة أنواع من العلاقات التى تسمى بحلقات تفاعل النصوص ويسمىها جينيت هير نصية : Transtextualité والتناص Intertextualité نوع منها .
- (٦) انظر : المرجع المهم ليهووك 1981, *La Marque du Titre*, Mouton, لا هافى ، وكذلك جيرار جينيت : 1987, *Seuils*, Seuil, باريس .
- (٧) وردية ليل ، ص ٨٧ - ٨٩ .
- (٨) انظر : *Palimpsestes* ، سبق ذكره .
- تناصى : intertextuel يشير لعلاقة بين نصين أحدهما يستدعى الآخر أو يقتبس منه أو يحيل إليه . إلخ . بينا « خارج نصى » : Paratextuel يشير إلى ما يحيط بنص ما من عناصر ومقدمة وخاتمة .
- (٩) وردية ليل ، ص ٧٤ « لم رفعت وجهى إلى السماء القرية التى اجمرت حوافها » .
- ص ١٠٧ « أمد نصلا ففضا إلى حلم السماء (. . .) تسحب يلى إلى جوارى فى انتظار الدعة الحمراء وهى تنزع » .
- لاحظ كذلك تطابق الشكل الطباقى لبرقية طلعت إلى ليل مع وصف الراوى للرؤى يا .

أمواج الليالي *

السيد فاروق رزق

ما بين حقيقة وجود الموج ، وجوداً موضوعياً « في ذاته » ،
وهو وهم « المعنى الذى تضفيه أفكارنا ومشاعرنا عليه ، أو
العكس ، أى وهم انفصال الموضوع عن الدهن المدرك ،
وحقيقة الفعل الخلاق الذى يمارسه الوهمى في إدراك الشئ » ،
تقع المتتالية .

والمتتالية — برغم علاقتها القوية بالموج — لا تمثل تنابعاً
لأشياء موجودة في ذاتها ، لكنها متتالية « قصصية » السرد
Narration بوصفه فعل خلق مستمر ومتصل ، هو أداة
المتتالية ، وموضوعها واحد هومها الرئيسية .

وإذا ما كان في فعل القص معنى من معاني اقتفاء الأثر ، فإن
المتلقى الذى يقتضى أثر الحكى — لا المحكى — في النص هو
الذى يدرك غايته . وقد يعرف ساعتها أن رحلته في اقتفاء الأثر
هى نفسها غاية السعى (quest) متتالية إدوار الخراط تؤكد
أيضاً كونها سلسلة لغوية لا تشير فيها الكلمات لمجرد
موضوعات موجودة ومعدة سلفاً ، لكنها تشير أولاً لكونها
كلمات ، وليكون هذه الكلمات الدوال تشير أيضاً لكلمات
أخرى قد تتعلق بما تسميه الأحداث والمشاعر والأصوات ،

كالموج ، تتتابع فقرات المتتالية القصصية ، لا طبعاً لبدء
غالى ، ولكن لضرورة حتمية . ضرورة لا تعباً بالمعنى أو للمعاني
التي نريد استخلاصها من العمل ، لكنها تصبح موضوعاً
للقراءة ، تخضع للتأويل الذى هو — بالضرورة — غالى^(١) .

(وكانها رشاش الموج الأزرق المزيد في اصطدامه بالصخر
العنيد ، متكرراً بلا هوادة . هو أيضاً فيض التمرد في قلبى
المضطرب ، خيطلات الحس بالظلم التى لا تتوقف) .

* أمواج الليالي ، إدوار الخراط ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة
١٩٩١ م . ١٢٠ .

فالتذكر كما يمارسه الراوية ليس مجرد فتح الصناديق المغلقة ورواية ما كتب/أو ما كان يراه من قبل ، لكنه إدراك وتعرف معنى إعادة الرواية ، ومن ثم إعادة تشكيل ما يظن أنه ماضٍ (يقع هناك في الذاكرة) .

لكن لا شيء يوجد هناك .. بل لا يوجد هناك أبداً ، كل شيء يتحرك الآن ، كان التذكر فعل مضارع يتم به خلق صورة تعتقد أنها هي كل أو بعض ما كان قائماً في الماضي . وربما كان العكس صحيحاً أيضاً ، كما كتب الراوية في موضع آخر: «زمن الآخر .. حلمي الآخر .. كل شيء عندي آخر» . لا شيء قائم هنا والآن .

فكان التذكر ليس عودة لمراحل سابقة من المتتالية لا يمكن بالفعل تحقيقها — لكنه تنقل البصر بين تصاوير متجاوزة أو متلاطمة أو متصلة ببعضها البعض بلا انقطاع أو فاصل زمني ، لأنها جميعاً زمن واحد .. أو زمن آخر . كان في التذكر أيضاً عملية استيعاب مباشر للقول في كل واحد ، ربما بما يشبه الحلمس ؛ حلمس لا يلزم منه تتابع تدريجي وظهور جزئي للضاصيل ، لكنك ترى .. تتذكر ، وكأنك مرة أخرى تشاهد [كل شيء] دفعة واحدة . لكنك إذ تحاول أن تروى ذلك الحلمس/الذكرى/الحلم فإنك تقوم بعملية إنتاج تعتمد على نقل ذلك الكل بشكل جزئي وتدرجي (أي زمني) ، وثاني القراءة محاولة مقابلة/إعادة إنتاج عبر عملية هي — بالضرورة — جزئية وتدرجية ، قد تنتهي — في إحدى مراحلها — عند حلمس ، ليس بالضرورة أن يكون هو الحلمس نفسه الذي أراد الكاتب أن يخلقه ، لكنه — أي ذلك الحلمس أو الفهم الكل — ينطوي على نقلة كيفية ، من مجال الفعل الجزئي الزمني ، للحظة توتر ملتبسة ، هي لحظة الكمال في الفن ، حين تتحول الموسيقى إلى قيمة مكانية ، وتشعر في اللوحة بزمانية مبهمة ، ويخرج السرد عن أطر المكتوب ، تلك لحظة ربما لم يخف بها ويوغل فيها قط كما في نص إدوار الخراط «عجائب الله» .

فأي قانون للسرد كنا قد توأطنا على استعماله واعتباره أمراً مسلماً به ، لم يضعه ذلك النص موضع الشك أو يشير حوله تساؤلات لا تنتهي ؟

لكنها ليست بالفعل أيأ منها . إن «رشاش الموج» في اصطلاحه بالصخر ، ليس مجرد «فيض التمدد في قلبي» ، لكنه أيضاً فيض التمدد في قلبي ، أي أن له وجوداً آخر منفصلاً ، وقد لا تكون له علاقة بـ «فيض التمدد في قلبي» ، لكن الراوية المتلقي لا يستطيع أن ينقل هذا الوجود الآخر المتفصل إلا عبر الكلمات-كلماته-التي لا تنفصل عن تمرده ، وإحساسه بالظلم .

حتى فيض «التمرد» — الذي يتحول رشاش الموج إلى دال يشير إليه — هو أيضاً تكوين لغوي لا يشير إلى حقيقة موضوعية مباشرة وإنما لكلمات أخرى ؛ كلمات قد تحمل تراثاً مشتركاً ، يجعلنا ندرك ما يعنيه الراوية بعبورته ، أو ما نظن/يظن أنه يعنيه .

لكن إدراكنا نفسه الذي يمثل جزءاً من عملية أداء العمل ، لا يخرج عن كونه إعادة تأويل لما قام الراوية بتأويله ، أي أنه استخدام للكلمات أخرى تستطيع أن تحول العمل من منطق الضرورة إلى منطق الغاية ، حيث يتحول الموجود إلى مدرك ، والنص إلى معنى . لكن ، هل يتحول بالفعل أم يظل موجوداً في ذاته كالموج ؟ ويبقى تأويلنا مرتبطاً بما نحسه في داخلنا ، ووجهة النظر التي نرى من خلالها العمل ، وقيل هذا كله بالكلمات التي توبح لنا بالقدر نفسه الذي نخفي به ونحجب عنا ما نظن أنه النص .

أصبح القول بأن كل عمل فني جيد قابل — بل وحث على — إعادة التأويل مالوفاً ومكرراً . لكن القراءة الأولى ، أو التأويل الأول ، إن صح التعبير ، في متتالية إدوار الخراط ، هو في حد ذاته إعادة تأويل ؛ لأن الراوية التي «يقول» لنا خبرته ، ويروي لنا تذكاراته ، يقوم بالأداة أداء ينفي أي صورة لما هو قبل النص . إنه لا يعيد حكى ما كان ، لكنه يخلق ما كان يمكن أن يوجد ، وما لا يمكن أن يوجد إلا احتمالاً ، وقد لا يعني هذا تعاملًا مع موجود بالقوة سابق وسلم به ، بل لعل الأقرب هو الزعم بأن تلك الأشياء تكتسب حقيقة الوجود بالقوة أو بالإمكان ، لأن النص هو الذي يجعلها كذلك .

للاخر إلا بوصفه أداء ، الأداء فقط هو الذى يدل على الوجود ، لكننا نؤمن بأن ثمة وجوداً آخر وراء ذلك الأداء أو بجانبه .

لكن الراوية ، حتى بعد أن رأى في المازف أنه « مؤد كامل » ، وتوحد مع أدائه ، لا يستطيع أن يتوقف عند تلك اللحظة ، لحظة الكمال ؛ فيستسلم عن حياته الأخرى ، تاريخ ما قبل الكمال (لهذا علاقة أيضاً بما يفعله القسارى بالنص حينما يتسلم عن تاريخ الكتابة — وربما تاريخ الكاتب أيضاً — ، والحل البلاغى الذى أراد القيام بها) ، ويعمد — أى الراوية — في تحليله إلى الافتراض نية الكاتب أو نواياه قبل الكتابة .. قبل الكمال .

تبدأ الفقرة التى يبحث فيها الراوية عن تاريخ المازف ، ويفترض حياة/حيوات كانت له قبل الكمال ، بالتسؤل الذى أشرنا إليه من قبل :

« أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ »
ويتمشى بما يشبه التقرير « جنون الحب البهالى . الجنون بالله جنون لا مكافئة له إلا به وفيه »

قلتُ ما يشبه التقرير ، لأن هذا التصريح يعتمد على تصور أن المثال موجود ، وأن « جنون الحب » الذى يلؤه ، لا شريك له ولا مكافئة له إلا به وفيه » ، وهو ما ينهى كل تلك الحيوات الأخرى التى افتترضها الراوية بين تسؤل الأول ومباراة الأخيرة [كثيراً ما يساء تأويل النفى بوصفه مجرد عدم محض] فى حين يحمل النفى هنا معنى من معان الوجود المغاير ، فكل هذه الحيوات التى يفترض أن المازف قد عاشها هى — كحياة الراوية « الحقيقية » — أحلام عاشها آخر أو مرت به خاطراً لحظياً أو ستأيه يوماً واقعاً لا شك فيه ، ولا ريب فى كون ما عداه محض عدم .. فهل هناك أبداً ذلك العلم المطلق المحض ؟

وقبل أن تنتهى تسؤلات القسارى عن حيوات المازف الممكنة بوجودها المفترض أو غيابها — (العلم) — المستحيل ،

بجانبين الله .

« متول فى ذاته » ..

تبدأ « بجانبين الله » بفقرة « السمع » التى تستحضر تاريخاً طويلاً من التلوق الفنى القائم على غمطية الأذن ، لا بوصفها موسيقى خالصة ، ولكن بوصفها إيقاعات صناعية تتوافق مع تلك المصاييح التى تتدلى حول السراقق « لأمعة ملونة وبلدية » (ص ١٧) ، كأنها والسراقق « بطن غامض الانتساب » ، فليس هناك انتساب حقيقى للحضارة التى خلقت تلك « النقوش العربية » ولا يمكن أن تنتسب للحضارة التى سحرت الكهرياء وخلقت ذلك الموج الجلف « نافذ الوقع » (ص ١٧) .

ومن ناحية أخرى ، يظهر تناقض آخر بين عبارة التصدير « أحرقت قلبى أنوار وجودك » ، بتفردا واتساع الأفق الذى تمنحه لكل معنى من المعانى توجده فىنا ، وسوقية المصاييح المشابهة بألوانها الصارخة « البلدية » .

وحين يصبح « -أزف فى بؤرة اهتمام السرد ويظهر العمود وهو آلة موسيقية صريحة الانتساب — يعاودنا أيضاً الإحساس بالتفرد ؛ إنه ليس حبة ضمن حبات متشابهة معلقة جميعها بـ « حبال المصاييح » ، ليس عازفاً ضمن كثير من العازفين أو بعضهم ، لكنه « المازف » .

لا أحد غيره يتوقف عنده الراوية ، أو يشير إلى وجوده فى السراقق . هو الوحيد الذى يتخلق فى الذاكرة ؛ أو هو يوجد فى المخيلة ، « عيناه ضيفتان مدفونتان فى نورهما الداخلى المتقد » ، هذا النور المتقد هو الذى يفصح عن الوجود ، إن هناك وجوداً قادراً على أن يحرق القلب ، حتى التضاميل الواقعية التى تستطيع أن تجعل المازف شخصية حقيقية ترتدى « السموكنج الأسود والبايون » . لا تمنع الراوية من أن يتسلم كما تتسلم معه — أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟ .. (ص ١٧) .

برغم اعترافنا للعلن ، أو توأمتنا للضمير ، وإتفاقنا جميعاً على أننا موجودون ، فإن وجود أحدنا لا يتحقق بالنسبة

«أهذا المثال موجود ، ليس من جماعة الأخيلة ؟» (ص ١٨) .

وينسحب السؤال أيضاً على المجلدوب «قلوب الحسين الرث» الذي تتسامل نحن — قبل أن يتسامل الراوية — عن حقيقة مظهره ، حكايته ، وجوده نفسه .

نحن نقرأ الحكاية بوصى أنها تحكى . والراوية نفسها حريص على أن يفضح وهم الحكى ، وأن يعيدنا لحقيقة السرد بنبرة أو إيماءة تشير — ربما فقط — في اتجاه الكتابة «قلما سوداوان تقريباً مفلطحان تقريباً» . .

«أشعث الشعر طبعاً» . .

«لا يبرىء نفسه من إثم ، لكنه فضور ، على نحو ما ، بالانتساب بل بالتوحد» . (ص ٢٢) .

ألا يبدو في تكرار «تقريباً» محاولة لتحصي الدقة في نقل ما هو «حقى» في الحكاية ؟ ولكن تلك المحاولة نفسها تشد انتباه القارئ إلى واقع السرد .

إن «تقريباً» هذه ليست بالضبط ما كان قائماً في الواقع ، وإنما مقاربة ، وينبئ على القارئ أن يتنبه إلى أنها مقاربة ، وربما كان التكرار أيضاً كسراً لليقين للمفترض .

فلأننى لا أستطيع أن أمنحك ما كان على وجه اليقين ، أكرر «تقريباً» ، إذن فأنا صادق حتى لو لم أكن أروي الحقيقة نفسها أو شيئاً منها .

ثم تأتى «طبعاً» التى تفترض أن القارئ يشارك الراوية خبرة مشتركة تتعرض لذلك المجلدوب النموذج الذى يتوقع أن يكون «أشعث الشعر» . . لماذا ؟

هل هو «أشعث الشعر» لأنه بالفعل هكذا ؟ أو لأن كونه مجلوباً يستدعى أن يكون كثير من المجلدوبين — أشعث الشعر أى هل نحن أمام حالة تنطبق عليها قاعدة عامة ، يحكم ما هو

يدخلنا الراوية في عمر آخر من متاعته اللامتناهية ، استحالة أخرى لا مفر منها ، ولا سبيل لحل التناقض الكامن فيها «... عرضية الكمال ، الأداء الذى لن يتكرر أبداً ، مهدراً بعد أن يتحقق مرة واحدة لا سابق لها ، لا مثل لها ، ولا يمكن أن يكون لأن غلود الكمال هنا مستحيل» (ص ١٩) .

إلام تشير هذه الـ «منا» ؟

أهناك موضع متخيل أو مفترض لحدوث الكمال ، أم هي حالة يشار إليها على أنها قائمة هنا والآن ؟ وهل لسكون لحظة الكمال هذه «الأداء الذى لن يتكرر أبداً» ... علاقة بزمانية السرد في النص التى تبدو وكأنها انتقال من وقفة Pause إلى أخرى ، بلا تطور زمانى أو تقدم فيها يمكن أن نسميه الحكاية ؟ يبدأ النص بوصف السرد ، فالمناظر ، فتسؤلات الراوية عن حياة العازف ، ثم عبارة الراوية ، والأشئ الصوت عن فناء الكمال ، وأخيراً تبدأ الحكاية مع مشهد «المجلدوب» أو «قلوب الحسين الرث» .

المشاهد الثلاثة الأولى تبدو كأنها بلا زمن ، ومع ذلك يبدو في تتبعها معنى من معاني الضرورة . ألا يعطى هذا معنى آخر لتتابع الأمواج — فكان المثير في ذلك التتالى ليست العلاقة بين موجة وأخرى ، أو أن موجة تلى موجة أخرى «موجة وراء موجة» ، قدر ما هو معنى الضرورة الكامن في هذا التتالى ، واستحالة توقف التتابع الخلاق الذى يصنع للتتالية ، مع شك مضمحل في أن ما نصنعه — كاللوج — مهدر أبداً ؟ الحركات الثلاث الأولى تبدو كأنها مجرد صور لا تحمل سوى علاقات مكانية ، حتى الفقرات الخاصة بحيوات العازف المحتملة لا تحتوى على أية دلالة زمنية ، لكنها مجرد صور مستدعاة أو مفترضة دوماً لوجود قد يكون قائماً في الماضى أو الحاضر ، أو هو الوجود المتكرر والمتنظر أبداً .

أكانت من حبيبته من رقص بدنها الغض المشتوى على كل تأوه عويء وسجعه وحينه ؟ أمسا كانت منهن من غنت له في الصبهة والصبا وصبهلة الحمر المتخفى ؟ .

هل يتسامل الراوية هنا عن العازف الذى يراه أو أنه يخلق العازف/المؤدى الذى يبينه ، أو يعلم به ويتمنى أن يتوحد به

الموضوع الذي يصفه ، انفصلاً ظهر فيها بعد زيفه أو على الأقل
عدم دقته : « أطار طائرًا كان يكمن في كن صدى » .

كانت هذه هي المرة الأولى التي يكشف فيها الراوية عن
تورطه في تجرية المجلوب ، إنه لا يشارك فقط المجلوب
تجربته ، ولكنه يصبح صاحب النداء الأصلي . هو الذي يعرف
« ليل » ، بينما المجلوب ينادى « باسم ليل غيرها » .

تبدل الأدوار أو تتداخل أو تعود لما كان ينبغي أن تكون
عليه . يقول المجنون : « دعا باسم ليل غيرها فكأنما أطار
طائرًا كان في صدى » .

أكان الذي « دعا » آخر غير المجنون . أم أنه كان نفسه ، أو
ربما بعضه - الذي « دعا باسم ليل غيرها » في زمن آخر لم تكن
فيه ليل قط سوى « غيرها » .

إن المجلوب « قدوس الحسين الرث » لم يعد - وهل كان
قط - مجرد كائن ينادي نفسه أو آخر . أيا ما كان ، لكنه صار
المنادي والمنادى عليه وفعل النداء نفسه . صار الراوية

[أصوات نداء وتوابع ، واستجد وشهوة ، أصوات أمان
وتحد ونشوة وامتنال وألم وسعادة موجعة كأنها في لحظة القلب
الآخيرة] (ص ٢٢/٢٣) .

هل هذه الأصوات تصدر منه أم ما يتلاهي ويتألف فيه ،
يعيشها ويعضى بها فيها ، كان لم يكن له وجود قط سواها :
[لم يعد ثمة حاجز بين الإلهام والأداء] .

مرة أخرى نتذكر تسؤل الراوية : « وهذا المثل موجود ليس
من جماعة الأخيلة ؟ » . أمور آخر موجود يتأمله الراوية ،
ويروى عنه ، أم هو مسرحة حلم قديم وهاجس « جوان »
لا علاقة له بما هو مائل - ومن ثم ناقص - هنا والآن . لم
يعد إلا نور شحوب الفجر - كأنه جوان - ينشق عنه حب
عظيم » (ص ٢٢)

أين يكمن ذلك الحب العظيم : أفي « قدوس الحسين
الرث » أم في الراوية نفسه ، أو في لحظة الكمال المقدس زواها

قائم فعلاً ، أو أن القاعدة - النموذج القبل للمجلوب -
تفرض شكلاً محدداً للمجلوب/ الحالة التي تتخلق - طبعاً -
طبقاً للنموذج ؟

وإذا كان تدخل الراوية هنا يدعم أو يدعى تدهيم ما هو
ثابت أصلاً ومتفق عليه ، فإنه في الاقتباس الثانية يتدخل بما هو
مغاير للمألوف والسائد ، إذ ينفي عن عبارة « مش أنا . هوه »
معناها المتوقف [أن القائل يبريء نفسه من إثم ما] ليضع لها
تأويلًا مختلفاً تماماً ، وإن لم يكن نهائياً ومحدداً .

« لا يبريء نفسه من إثم ، لكنه فخور » على نحو ما ،
بالانتساب ، بل بالتوحد » (ص ٢٢) .

إن « فخور » هذه ليست مطلقة ، ولا تعني ما نألفه من
كلمة الفخر ، لكنها محددة بكونها « حل نحو ما » ، أي بمعنى
خاص - وربما مغاير - للفخر ، الذي يفترون مرة بالانتساب
وأخرى بالتوحد ، دون الوصول لصيغة حاسمة أو تأويل نهائي
للمصبة .

فالراوية يقوم بإعادة تأويل صيغة المجلوب ، ثم يعيد
صياغة تأويله ، مع الاحتفاظ بكليةا في الكتابة ، مرتبطاً بذلك
العبارة الخطرة « حل نحو ما » . وهذا يدفعنا للشك في مدى
معرفته بنية القائل ، ومن ثم يشككنا في صحة تأويله ، ليبقى
ذلك التأويل مجرد واحد ضمن عدة تأويلات محتملة ، لا يمكن
لأحدها أن تكون هي الحقيقة ذاتها ، ولكن لكل منها الحق في
أن تدعى كونها الحقيقة على نحو ما .

« ثم انحنى على نفسه كأنه يناديها ، أو ينادي من يقطن
فيها ويعلمها .. » (ص ٢٢) .

لا شيء هنا مؤكد ، سوى الفعل الظاهري ، « انحنى على
نفسه » . لكن معنى الفعل - المناجاة - وهوية المنادى ، كلها
محض افتراضات يعلن الراوية نفسه تشكلها فيها « كأنه ..
أو .. » .

أكان الراوية يصف موضوعاً خارجاً عنه ، يشكك فيه ،
ويغني معرفته ، أم كان حريصاً على ادعاء انفصاله عن

حال بلوغها تمام فتردها أو اكتمالها للمستحيل ؟

[أخذ الحب صلة يحب آخر. قديم يعيش في مصر ، وتعيشه مصر ، حب تاريخي أو تاريخ من الحب تقف « المثلثة البيزنطية » شاهداً عليه ، وعلى تألف ، بل امتزاج ، لم يعد فصل عناصره ممكناً .]

لعل هذا هو نفسه ما جاء في سياق آخر لوفيف ما أسماه الراوية الفلاح الدهري أرغن لم يسمعه قط - له صدى في ساحة فسحة ، تحت قباب قوطية ، لم تكبر يتموج حلقاً بين أعمدة كورنثية منقوشة تحت تيجانها آبي الذكر الحكيم ، تحمل مقرنصات شحّب ذهبها ، يطفو فوقها جمهوف القللك الأسمى .

كان مراحل التاريخ - المرتبطة دوماً بسلطة ما سياسية أو دينية سواء - لم تعد هم ، أو بمعنى أدق لم تعد تصبح حداً فاصلاً بين عصر مصري وآخر ، فمصرية الفلاح الدهري أو ميدان الحسين أو المجلوب تغطي وتبلم انتهاء الدين أو التاريخي ، أو لعلها تصنع منه غطاء مصرياً خاصاً ، يتضمن ذلك الانتهاء مصاعباً في سياق مصري مغاير ، إن لم يكن مختلفاً كل الاختلاف عن الأصل الديني أو التاريخي . أما انتهاء تلك اللحظة « كمال فعل العاشق ، كمال الجنون » فمرتبط بظلال النهار ، كأنه حلم منقش دون أثر أو رؤيا يندحها « بياض الفجر » ، ليمود للفجر ناموسه الطبيعي ونقصه (المعقول) .

« أما حضور الجنون فيلوب في نور اقتحام الصباح » . وفي المشهد الأخير يتعلم الراوية / المريد وهو يشاهد السالك يصعد للدرجة الأخيرة في سلم المحبة . .

[صرخته الأخيرة سمعتها لأخر مرة :

« - إنت هو أنت ، كله من تحت رأسك أنت » .

قلت ارتفعت الحشمة عندما تمت شروط المحبة] .

لم يعد ثم حجاب بين العاشق وممشوقه ، فالعشق قد أسقط التكليف عن العاشق المجلوب الذي أزال المحبوب عقله ، كي لا يكون له في المحب شريك .

يقول ابن عربي : « إذا يطالب بالأدب من كان له عقل ، وصاحب الحب ولذان، ملد العقل لا تدبير له ، فهو غير مؤاخذ في كل ما يصدر عنه » . الفتوحات (ص ٣٥٩)*

فالحشمة أمر تكليف يحاسب عليه عامة الناس ، أما المجلوب / العارف فقد سقط عنه التكليف ، وحقت له بل فرضت عليه مجاوزة الحدود أو التهتك في الغرام . فالجنون بالله « من كل قيد بخالف شرع المحبة [لأن الحب مزيل العقل ، وما يأخذ الله إلا العقلاء لا المحيين ، فإنهم أسرى تحت سلطان الحب] (ص ١٧١) .

قال الراوية : « انطلقت مصاييح الميدان مرة واحدة ، بصوت طعقطة مكتومة متتالية ، كأنها انكسرت من صرخته وجده ونشوته وشقوته معاً » .

وحين تحقق الكمال ، تغيرت الصورة رغم ما قد يبدو من تكرار ظاهري لها .

« قدانيل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طعقطة متعاقبة ، كأنها طلقات رصاص . وتكسرت كلها »

في المرة الأولى « انطلقت المصاييح » كما يحدث كل يوم ، لكن الراوية أحس « كأنها [المصاييح] انكسرت من صرخة وجده » .

أما الثانية فقد تحول فيها الصوت من « طعقطة مكتومة متتالية » إلى أصوات « طعقطة متعاقبة » ، كأنها طلقات رصاص . « وصار التشبيه واقعاً صريحاً لا يتوارى خلف أداة تشبيهية حلوة ، « تكسرت كلها » وتنتهي الفقرة عند تأكيد أن هذا هو ما حدث للمصاييح « كلها » .

هكذا يعلن إخضاع أداة التشبيه أن « الصب قد بلغ الكمال من الطوى » ، « كمال العشق » ، كمال الجنون » ، أما الراوية فيقرأ في « المصري » خبر مصرع المجلوب الذي قال الشهود « إنه » من مجاذيب الحسين المعروفين ، العازف الذي

(*) لفلسفة الأخلاق الصوفية عند ابن عربي ، الكتاب التذكاري -

محي الدين بن عربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .

والسعي إليه - وعذابات النأي وبخية الرجاء - هو نفسه القدر
« للمحتوم » ؟

« جنون الحب النهائي . الجنون بالله . جنون لا مكافأة له
إلا به وفيه . »

أعذا الجنون هو « المكتوب » للقدر سلفاً ولا مفر منه أم هو
المكتوب [بين دفق الكتاب] الذي نعيد صياغته الآن ،
ليتخلق منه فينا - أو منا فيه - أداه جليد « لن يتكرر أبداً » ،
للنص / العالم ؟

كأننا نصنع « مكتوباً » جليداً لما حدث بالفعل ، أي نعيد
صياغة ما كان ، أو نضع للاق ما سوف يكون مكتوباً عليه ،
أو نصنع للنص ما هو مكتوب عليه / فيه . إننا لا نقوم بشيء
سوى قراءة ما هو مكتوب ، لكن المكتوب الذي نقرأ نعاد
صياغته في كل مرة نكتبه . . يكتبنا . . « توحد عتوم » .

كأننا لا نطالع « المكتوب » سوى مرة واحدة ، وكأننا
لا نعرف غير مكتوب واحد بطالما العمر كله .

« شملت الضرب العقيم في شوارع الحلم والنوم التي أعود
إليها ، برضى ، كما أعود إلى بيت متواضع الدروب متشابك
المسالك ، أحرفها كلها حق المعرفة ، ودائماً جديدة حل ، غير
مطروقة ، أريد أن أخرج منها ، أين المخرج ؟ » .

ربما كانت هذه الفقرة هي مفتاح العمل كله ، كما يمكن
اعتبار « بجانين الله » كلها مفتاح (أمواج الليالي) ، كما يمكن
أن تصبح أي فقرة أخرى مفتاحاً للولوج في المتتالية .

أي أن كل فقرة قد تقود إلى دعاليز ومتاهات في النص ، لكن
ليس لأي فقرة أو حتى لفصل كامل أن يكون هو « المخرج » .
فالمتتالية تعتمد حل تقنيين متداخلتين ، فمن ناحية يبدو أن كل
فقرة تقود لما يليها في تتابع « عتوم » ، كما سبق وأوضحنا في
البدائية ، ومن ناحية أخرى فإن لكل فقرة استقلالها الذي
يسمح بقرائنها وإعادة إنتاجها بشكل منفصل تقريباً .

« لأنه مكتوب أن أزهار الجنون الوحشية لا تنفتح إلا في
الحلم » . هذه الخاصية ليست منفصلة تماماً عن تراثنا ، الذي

« استدل بعض الأهلالي على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف في
الأفراح مع فرق العوالم في شارع محمد علي » .

وهو الراوية نفسه قتيلاً « كان حد السكين مرهقاً علياً وهي
تفوص في قلبي » ، وقتلاً « ويدي عويطة يحاكم بالمقبض ،
أحسن تلوير الخشب وملاسته ودفته » .

لم يعد ثمة حد فاصل بين القتال والقتيل ، الوجود
والموتوم ، ما حدث فعلاً وما كان ينبغي أن يحدث .

« كل يمين بالله على طريقته » .

كان كل تجارب المجلوب والعازف بل حتى الأثني المشوقة
التي تسعى هي الأخرى بطريقها لـ « توحد » ما - مسرحه
لصراعات وأحلام أورما هواجس - في الرواية نفسه أو كان
وجودهم نفسه مسرحه لأننا ، التي فشلت في الخروج من
« شوارع الظلام » ، فقررت أن تملأ هذه الطرق والسكك
والخواري والساحات ، بكائنات بدلية ، حتى تغدو « شوارع
الحلم الحارقة أكثر وجوداً من أي موضع آخر في أي عالم
آخر » .

وربما كان الآخر موجوداً - على نحو ما لا نعرفه ، لكننا إذ
نعيد صياغته نخلق منه الكائن الذي نعرفه لا الوجود ، الذي
هو بالضرورة - أو ربما بعد تعريفه - مجهول لنا . ولأننا نقرأ
الآخر مكتوباً ، فهو بالنسبة لنا موجود وموتوم ، في آن .
فالتناقض جزء من وجوده ، بل لحل التناقض يشغل موضع
البؤرة من وعينا بوجود المعنى أو إدراكنا لوجوده مكتوباً .

لا يوجد ثمة اختلاف حقيقي وقام بين مشهد المتأجاة
وعذابات التشوق للواحد المفرد ، وعشق الإلهي الكامن في
النفس ، ومشهد اندماج القاتل الكامن للمخلص بالضميمة التي
ليست أحداً سواه ، بل لا فرق بين هذين المشهدين معاً ومشهد
الحب الجسدي الصريح الذي انتهى بعبارة تصلح خاتمة لكل
مقطع من مقاطع هذا النص « توحد عتوم » .

هل هذا التوحد للمحتوم هو ما يحدث فعلاً أم هو ما ينبغي أن
يحدث ؟ أوقوع التوحد في النهاية أمر عتوم أم أن طلب التوحد

متفصل ، قابلة في كل مرة للنقص أو الزيادة ، باعتبارها
نصوصاً مستقلة ، بل حتى لو تكررت الآيات نفسها ، ففي كل
مرة تخلق نصاً جديداً :

أليس هذا هو الطابع الذي تكتسبه الأحلام حين يستعيد
العقل في أزمته المختلفة ، ليصنع منها صوراً متباينة تشبه
الحلم ، وإن لم يكن الحلم أبداً من هذه الصور ، ولا حتى هذه
الصور مجتمعة .

فالحلم نفسه كالنص أداء « لن يتكرر أبداً » ، لكننا قد نعيد
صياغة الحلم في الذاكرة ، بأداء مغاير ، إذا ما امتلكتنا الرغبة
والقدرة على الولوج في الحلم ومن ثم الجنون .
« لأنه مكتوب أن أزله الجنون الوحشية لا تتفتح إلا في
الحلم » . (ص ٢٨)

يعتمد في أغلبه على تلك اللامركزية ، فالنص لا يتضمن مركزاً
واحداً عديداً ، لكنه عمل متحرك ، في كل مرة يؤدي فيها يخلق
لنفسه نظاماً جديداً .

فنن الأرابيسك مثلاً لا يجري نقطة معينة يمكن اعتبارها
بؤرة العمل ، لكن العمل يمتد أو يتحرك في المجالات عدة ،
ومن نقاط مختلفة غير محددة فيها يشبه تكراراً لا نهائياً ، أو ربما
إعادة صياغة دائمة ، بحيث يمكن القول إن الملتقى لا يرى
الشوش نفسه مرتين أبداً .

الطابع نفسه يظهر في كتابنا المقدس (القرآن الكريم) ،
الذي يعتمد على استقلال شبه تام ، ليس فقط للسور بل حتى
الآيات تتراعى أو تتواشج فتكون فقرات يمكن قراءتها بشكل

الهوامش :

- (١) المتألفة الموسيقية Suite لفظة تستخدم بمعنىين ، أولها يتصل بموسيقى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وللمصوفاً بها نوع من التأليف الموسيقي الذي يعتمد على أربع حركات رئيسية - مع فاصل صغير قبل القطعة الأخيرة - ومقلعة تسبق الحركات وتستخدم فيها مجموعة من الآلات الموسيقية المتماثلة أو المتشابهة في مفاتيحها ، وللمعنى الآخر للمتألفة يتضمن الإشارة إلى لون من التأليف الموسيقي الحديث يجري حركات متنوعة ومتباينة من حيث طبيعتها أو الآلات المستخدمة فيها ، وغالباً ما يتم تأليفه لكي يصاحب رقصات باليه معينة . وهناك صف آخر من التأليف الموسيقي له علاقة قوية بنص إدوار الخراط الحالي ، وهو العمل المتحرك (Work in movement) . فعل العكس من طابع الثبات الذي ترتبط به للموسيقى التقليدية . [إذا ما صدقنا أن العمل الذي يعزف في كل مرة في سياق مغاير ، ويؤدى مختلف ، هو العمل نفسه] ، نجد أن العمل المتحرك يظل مفتوحاً دائماً أمام إبداعات المؤدى أو الملبسترو . فلؤلؤف الموسيقي يعتمد ترك تحديد الأوقات وطولها للملبسترو ، بل ربما قام الملبسترو بإضافة تنويعات على إحدى الثيمات الرئيسية للعمل في تلك القراءات ، أو حتى إعادة ترتيب الحركات الموسيقية نفسها !
- (٢) ألا يمكن معارضة هذا القول بالتشبيه بـ « غايية الكتابة » ، الجواب الوظيفي من العملية الإبداعية ، أي الزعم بأن هناك نية مسبقة عند الكاتب ، ومن ثم غاية محددة للعمل المكتوبة نفسه . وهو أمر صحيح بالطبع بالنسبة للكاتب نفسه - وفي لحظة الإبداع فقط - ، أما خارج تلك اللحظة ، فإن أية قراءة للعمل ، حتى لو كانت من قبل الكاتب نفسه ، هي أداء . والنص هو هذه السلسلة من الأدوات المتصلة ، غير المتكررة التي لا تمثل نية الكاتب بالكتابة لأي واحدة منها سوى إيمان غيبي لا سند أو دليل موضوعي عليه .
- (٣) حل للغة الإمان / اللحية هنا أن تصمد في مواجهة لغة الترهيب والترغيب ، وتجارة العقائد الملية ، والأكشيهات الدينية المملدة سلفاً .
ألا تبدو المقارنة هنا ضرورية بين لغة الملبسوب ولغة العلم مسببة لعدم الكنيسة ، تلك اللغة التي تحيل المفردات الدينية إلى أكشيهات تحال في قوامها اللزج ووجودها الملحق الشئ الذي تؤول طوره ، بل تبرره وتزكيه أيضاً .
« وبنا يسهل والمحت للأكشيرة ؟ كله بأمره » .
« اكتب لي ما تريد على ورقة وكله بحسبني » .
كان التشابه الصوري والتركيبي القائم بين عبارتي « كله بأمره » و « كله بحسبني » لم يأت عفواً ، إذاً تظهر الجملة الأخيرة للمنى حقاً بمصاحب الأمر لدى التكلم ، وآلاف غيره من المؤمنين .

فوضى النظام

نظام الفوضى

في حكاية شوق

أشرف عطية هاشم

توطئة

لا تسمى هذه الدراسة إلى قراءة رواية (حكاية شوق) لـ «أحمد الشيخ» مضمونياً وإنما تقف عند حدود دراسة مستويات الحكى الروائى — تصميم الشخصية وعلاقته بالخط هذا الحكى — وعى الراوى — وجدل ذلك الوعى مع تلك المستويات فى الحكى .

(أ)

ربما يكون أول ما يلفت الانتباه فى هذه الرواية — حسب طن كاتب الدراسة — لجوء الكاتب إلى تكتيك متميز ومبتكر للحكى . فالرواية تشتمل حل (٣٦) فقرة أو مقطعاً قسماً بذاته ، وإن كان الكاتب لم يرقمها فإتينا أحصينا عددها ووجدناها ستاً وثلاثين فقرة ، ونسمى هذه الفقرات « بنى جزئية » . وسنجد أيضاً أن نصف هذا العدد ينطوى تحت مرحلة تاريخية من وعى الراوى — وهو هنا « شوق » — ونصفها

الأخر ينطوى تحت مرحلة أخرى من وعى شوق . وللمرحلتان هما فترة الطفولة والمراهقة حتى علاقتها بـ « حسن » : أما الأخرى فهي نضجها العمرى وعلاقتها بعلام . والمبتكر هنا أن هذه البنى الجزئية تأخذ فى كل مرحلة فى علاقتها ببعضها البعض شكلاً تبادلياً ؛ فاول بنى تبدأ بـ « العمدة » التى تتزوج « الموادى » ورغبة أهلها فى الجبر عليها ، ولكنها تموت ويورثها « الموادى » ، وهذه البنية الجزئية تسمى « المستوى (ب) » وهو مستوى النضج العمرى وعلاقة « شوق » بـ « علام » زوجاً .

وأزمتهما ، بحيث تصافر كل الشخصين بما فيها « شوق » ذاتها لتصبح مراكز فاعلية .

إذن البنى الجزئية ، وإن بدت بعيدة متفرقة عن بعضها في تنابُعها المتبادل ، يتحقق انتظامها الباطني — فيها نمتد — من حركة مركز التأثير والفاعلية الحقيقي وهو « شوق » ، وترتبطاً على تلك المقولة يصبح وعي « شوق » وأزمتهما هما المحددان لدالة الزمن القوضوي (الحدث المقتت) .

ويجدر بنا أن نشدد أن صوغ الحكى على هذا النمط المتوزع بين مستويات متناوبة الظهور لا يعنى الانكفاء على مفهوم الاسترجاع (Flash back) بمعناه المعروف ، ذلك أن هذا الاسترجاع ينطلق في الحقيقة من نقطة محددة — حتى لو كانت في نهاية الرواية — ما يلبث أن يعود إليها وكأنه مقيد في النهاية بمركز ثابت يحدد حركته ، أما في حالتنا هذه ، فإن الاسترجاع الذي يلجأ إليه « أحمد الشيخ » على لسان روايته « شوق » يتحرك حراً طليقاً بين مستويات الحاضر والماضى فتنتقل الشخصيات من المستوى (أ) إلى (ب) والعكس ، دون أن نشعر بفترتها عن البنى المتصلة إليها أو منها ، ولعل ما يوضح ما ذهبنا إليه من قول « ب » انتظام القوضي « هو أننا لا نشعر عند الانتقال من قراءة بنية جزئية في مستوى إلى قراءة بنية أخرى في المستوى المغاير بأن هناك سقوطاً أو عدم انسجام في الحدث ، فالنظام الذي يحكم فوضى المستويات وحركة الشخصيات المتصلة بين المستويات حاضريشدة ومركز الفاعلية يستقطب كل العناصر بإلحاح دون أن نشعر بانتهك الزمن أو تفتت الحدث، برغم أنها موجودان نظرياً .

(ب)

لسنا من هواة دراسة شخصيات النص الروائي ونمثله لواقعته الحكي بالشكل الذي يجيل فهم الشخصية روائياً إلى البحث عن واقعها الحقيقي ، فيفضي بنا الأمر إلى آلية جامدة أو انمكسية تعبد بنا عن تمثل النص ذاته . وإنما غاية الأمر في دراستنا في هذه الفقرة للشخصية طرح مفهوم محدد وهو علاقة النمط المتبادل الذي جاءت به البنى الجزئية في مستوى الحكى بتصميم الشخصية . إذن نحن نبحت عن تكتيك الحكى متمثلاً في الشخصية . وإذا كانت مستويات الحكى قد أخذت هذه القوضي/المنظمة التي — كما أسلفنا — تبدو للناظر للوهلة

ثم تتبع هذه البنية الجزئية مباشرة بنية أخرى من المستوى (أ) وهو مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة بحسن ، وتفسر هذه البنية الجزئية علاقة الأب بيناته وحسرتة لموت ابنه الذي لم يكمل أسبوعاً . ثم تأتي بنية ثالثة ، وهي هذه المرة من المستوى (أ) التي سبق الإشارة إليها حيث نرى حزناً مكتوماً على وفاة « سيد » ابن « شوق » من زوجها « حسن » .

وهكذا تأخذ البنى الجزئية صفة التبادل الدقيق والمحكم بين المستويين (أ) ، (ب) ، ولا يتخلل هذا التبادل المنعنى أبداً حتى نهاية الرواية فنظلم نجد — أثناء قراءتنا للرواية — بنية جزئية تنتمي لفترة الطفولة والمراهقة ولابد أن تتبعها بنية جزئية تنحصر مستوى التضج العمري والعلاقة « ب » « علام » .

غير أن هذه البنى على اختلاف انتمائها للمستويين (أ) أو (ب) تتسم بالتقارب حيناً ، والتباعد حيناً آخر على مستوى المضمون والشواغل ومركز التأثير . ويظا التباين بين هذه البنى — التي تأخذ صفة التبادل بين المستويين — هو الأكثر حضوراً . ويتبقى في كل الأحوال « شوق » هي مركز الاستقطاب حتى لو بدت بعيدة عن الفاعلية في بنية جزئية أو أخرى ، ففعل الآخر يظل دائماً موجهاً نحو أزمته وتشكيل وعيها بالكفؤ والناس والواقع . ويجعل الأمر أنه يمكن القول إن البنى الجزئية جميعاً تدور بالتمهال وعي « شوق » فتشكل حركتها ، وتحدد درجة حضورها الروائي — أو غيابها . ونحن هنا نقدم إحصاء لكل مستوى لنحدد مركز الفاعلية في كل بنية في المستويين (أ) ، (ب) مع التسليم ابتداءً بالإلحاح الدائم لأزمة « شوق » وتأثير « شوق » المستر أو البين في حركية البنى :

في المستوى (أ) مستوى الطفولة والمراهقة والعلاقة « ب » « حسن » يصبح الأب مركز فاعلية في ثلاث بنى جزئية — « الجدة » « هارون » في بنية واحدة — « العمة » « فطوم » في سبع بنى — « حسن » في بنتين — « جواهر » في بنية واحدة أما في المستوى (ب) ، مستوى التضج العمري والعلاقة « ب » « علام » ، يصبح « سيد » مركز فاعلية في ست بنى — « علام » في خمس بنى — « بكري » في بنية واحدة .

أما البنى الباقية وعددها (٤) في المستوى (أ) ، (٦) في المستوى (ب) فإنها وثيقة الصلة بشكل مباشر بوعي « شوق »

تأجرأ إلى الحد الذي يسعى فيه بنفسه إلى الصلح معهم وإظهار نفسه مظهر من لا علاقة له بهذه الخصومة ، ثم هو ذاته الذي — برغم شوقه للولد بعد ما رحل ابنه قبل أن يكمل أسبوعاً — يجب بناته ويستغفر الله عندما يقول : « يا ريت كان عندى ولد » نجد هذا الشخص نفسه — وهنا يظهر التناقض — يقع في برائن شرب الخمر في خارة « عزت شلى » ويستلن ويفلس فيقع بين كماشق « علام » وأخته « فطوم » ؛ فسلكه في شرب الخمر والعريضة يتناقض مع إيمانه وأتزانه بوصفه تاجرأ واعياً ، وحب لبناته يتقلب بعد استسلامه لأخته إلى حد أن يقرر عدم ذهاب « عطيات » للمدرسة لإرضاء لـ « فطوم » ، بل يصل الأمر إلى الحد الذي لا يستطيع فيه أن يجعل أخته تنمو عن ابنته « عطيات » وهو يراها على حافة الموت .

هذا التناقض نفسه نجده عند « علام » العريد الكبير الذى يتغن في إذاقة « شوق » الموم ، وتنتهى به هربته إلى لسجن جزء حياته المخدرات وتعاطيهام مع أبناء « الدباغ » . وهو ، وإن كان يكره سيد ابن شوق ، فإنه — وهنا التناقض أيضاً — يرحب بـ « سيد » عندما يأتى إلى الكفر ، بل يرى في بقاءه في بيته حلاً مناسباً لقهرته في القاهرة ، وتطالعنا الرواية بأجزاء متناثرة نجد فيها علام يرحب بـ « سيد » ويكرم وفادته ، بل يتطوع بالإلحاح عليه في البقاء بيته ساعة المطر . وإذا كان « علام » يذيق وشوق « العذاب فإنه يتقرب منها أيضاً وأعدأ إياها للبليس الجميل ، ذاكرة لها أيام كان « يؤكلها بيديه » ثم ما يلبث أن يفرضها بعد فترة . وهكذا تتوالى تناقضاته وتعمد بعد كل خلاف بينها .

وليس « شوق » نفسها يبعيدة عن دواء التناقض والقصام — الذى له منظومه وقوانينها — فهى وإن كانت شاهدة على ما يحدث راصدة لوعى قريتها وناسها بما يشى أنها تحمل خبيرة هؤلاء جميعاً ، وبرغم هذا التفهيج والوعى البادين تشترك — وهى تعلم أو دون أن تعلم — في قتل « الحاج فرج » بالاشتراك مع عمته ، وبعد مقتله لا نجدها تتأثر بل يمر الموقف بسلام وتجاوزة بسرعة ، وذلك على الرغم من سنها الواعى في تلك الفترة ، ثم إنها تتناقض مع مشاعرها تجاه عمته؛ فبالرغم من أنها تحبها — أو هكذا تصرح في النص الروائى — فإنها تستجيب لإلحاح أهلها بضرورة استغلال حب عمته لها بحيث

الأولى فوضى. لا تخلو من ابتلاء شكلان بالتجديد ، في حين تبدو للقارى — بمثابة — فوضى تحكما وتتظنها (آلية) ، فإن الشخصيات — هى الأخرى — تسم بتناقضات عميقة وتضارب في بنائها ، وإن كان — كما سنوضح — لهذا التناقض والتضارب انتظامه الخاص ، ومركزه المحرك . فالعمة « فطوم » التى تبدو أكثر شخصيات الرواية تماسكا وتجربة و « تحرب بيوت الظلمة » — على حد تعبير أخيها عبد الستار — ويصل جبروتها حد قتل « على عوف » ، وهو أحسن من يضرب بالتهوت في الناحية . والعمة « فطوم » يجشها « أولاد شلى » جميعاً وهى الحريصة الواعى على ماها بحيث لا يذهب سدى ، هذه المرأة التى لا تتجيب وتتمنى ذلك وتحاوله من خلال الزيجات المتعددة ، ذلك الافتقاد للنسل هو الذى يجعلها تحب « شوق » حباً شديداً . هذه الشخصية على قربها ودكايتها وتماسكها (الظاهر) هى نفسها التى تتناقض فتزوج في الثمانين من عمرها نفراً من أنفراها « الماوى » وتقوم فيذهب إرثها إليه ويضيق مالها خارج العائلة برغم وعيها وحرصها وحيتها العائلية . وثمة تناقض آخر نجده عندما فهى تقتل زوجها « الحاج فرج » ودوماً مبرر ، في حين أنها قالت عنه قبل قتلها إياه بدقائق إنه « غلص ووى » ! ! وإذا كانت « فطوم » تنفذ إلى الإغجاب والسبل بهذا الذى ينبغى أن يكون ممكن صفها — فإنها على الرغم من ذلك تتسبب بشكل مباشر في موت عطيات بنت أخيها « عبد الستار » عندما نادتها بـ « أم بصلة » ذلك اللقب الذى يضايقها ، والذى جعلها في النهاية تحلو لنفسها حزينه مبتسمة بعد حرمانها من المدرسة حسب أوامر العمة الشافلة ، ويرغم اقتراب نهاية عطيات الواضحة للجميع استكرت العمة « فطوم » — على اقتضاها للنسل — أن تهون على البنت حتى تتجاوز أزمته وتنجو من الموت ، وهى نفسها — على كرمها لأولاد « عوف » تبدو مباركة لمغازلة « ابن عبد الحليم » لـ « شوق » وسرعان ما ترفض زواجه منها عندما جد الجدل .

وشخصية الأب « عبد الستار » لا تبعد عن ذلك التناقض الذى يحكمه منطق ويتظمه نظام . فهو — كما يبدو في الرواية — يحاول جاهداً ألا يعادى أحداً حتى لو كان من « أولاد عوف » خصوم « أولاد شلى » الذين يتسمى إليهم « عبد الستار » ؛ فهو لا يريد أن تبور تجارتها بل يصل حرصه وتكفؤه بوصفه

العمة وروضون من الأب، وتموت حسرة لتشنيص العمة عليها بلقب لا تحبه .

أما « سيد » ، وهو الفارس الذى يتخلق كما جاء فى نهاية الرواية والذى مات فى أولها - بما يعنى ذلك أن عصره ليس الآن وإنما عصره قادم لا محالة - فإنه المثقف الذى يجرب ويفهم ويعيد صياغة المفاهيم فى وعى أمه « شوق » ويرفض أن يذكر له « فطوم » ما يعرفه عنها لأنها تريد من يذكرها بسطورتها ويدها الباطشة ثم هو الذى يعى جيداً أسطورة ما يقوله الجبد هارون عن جدهم الأكبر الملك ابن الملك الذى له من الجوارى والعبيد الكثير ، ولديه الممالك وخزائن الذهب ، فيبينها يفهم « أولاد شلى » ذلك على أنه تاريخ حقيقى يرفضه سيد ويرى أسطوريته . هو إذن يعيد صياغة وعى الجماعة ويخلصها من التنقيب .

وليس مصادفة أن يموت « سيد » بل يموت قليلاً ، وكذلك تموت « جواهر » و « عطيات » ، فهم لا يتمتعون لهذا الواقع الذى ينتظمه ويمرجه (الضياع) ، وليس أمامهم إلا أن ينتظروا عصراً جديداً يتسع وعيهم حتى وإن ماتوا فى عصر « علام » و « فطوم » .

(جـ)

« شوق » هو الراوى ، وهى تحكى لنا عن الكفر والناس وأزمته (حسن ، سيد ، الجبد هارون ، فطوم ، علام ، الأيب ... الخ) ، ولكنها أيضاً تروى لنا كيف تشكل وعيها . . . هى تقدم لنا تاريخ وعيها بما يحدث ، ولا حرج هنا أن نسوى بين وعيها ووعى قريتها (كفر سكر) . ولأن هذا الوعى شديد التقيد والتركيب فإنه كان من المناسب أن يأتى الحكى بهذه الصورة المميزة المبكرة التى تقدم ببنى فوضوية منتظمة ، ومشاهد تنسف الزمن ويمتد التقليدى ، وشخصاً تموت لتحيى ونحيا لتموت ، تتحرك وتجبو . وفى حالة مثل حالتنا تلك فإن البحث عن منطق يحكم وعيها يصدر عن واقع معقد متداخل يبدو تبسيطاً محلاً للامور ؛ فوعى شوق يستدعى أثناء الحكى أشخاصاً بأعيانهم - بغض النظر عن توصيفهم وكثافة وجودهم الروائى - فيصفون ضلعها أو قوتها ، غريتها أو ألذنها ووعياً يصبح من الملل - أن لا يعنى منطق أزمة « شوق » ومنطق

تضمن لها إرثاً مناسباً ، ويبدو تناقضها أشد ما يبدو عندما نراها تشكو حياتها المؤلمة مع زوجها « علام » بحيث يتكرر تركها الدار غاضبة وفى كل الحالات تعود إليه ثم تشكو مرات أخرى فلا هى ترضى به ولا هى تتركه وترحل .

ويطول بنا استعراض الشخصيات التى تكاد تتسم جميعاً بتناقضها (الحقيقى) وتماسكها (الظاهرى) أو قل تعددها الخارجى ، ولكن التساؤل هنا هو :

— ما مغزى هذا التناقض وما مصدره ؟

يبدونى - أو هكذا أترض - أن مستويات الحكى التى أسلفت الحديث عنها ، فبدت فوضى ظاهرية لما نظامها الباطنى تركت أثرها على أبعاد الرواية بحيث انعكست هذه الفوضى المنظمة أو التناقض للنسج على العمل كله ومنه الشخصية ، فالشخصيات التى أوضحنا تناقضها وفوضويتها يحكمها نظام مركزه الأساسى التوتر أو التלבذب ، وما هذه الشخصيات إلا دوال لواقع فوضوى هو الآخر يحركه ويقتن آلياته عنصر مركزى رئيسى هو الضياع . وتأسيساً على ذلك فإن هذه الشخصيات لابد - وفقاً لهذا القانون - أن تضيح وتتناقض وتبتهط طالما بقى هذا الواقع وظل عنصره المركزى (الضياع) موجوداً ومركباً لآليات نظامه .

يبد أننا من ناحية أخرى نجد شخصيات مختلفة ماتت مبكراً وملاشت دون أن يكون لها فاعليتها ، مثل « جواهر » و « عطيات » ، بل حتى « سيد » الذى دار الكلام حوله أكثر مما دار معه . ويبدونى قياساً على القانون الذى افترضته أن هذه الشخصيات (جواهر - عطيات - سيد) كانت متسقة ومحددة ولا تنطوى على تناقض مثل غيرها ؛ ذلك أنها لا تنتمى لمنظومة الضياع التى تشمل الآخرين بيد أنها تموت لأنها لم تجد وإقماً آخر - أو قل منظومة أخرى - تمشه . ف « جواهر » تحدد وجودها باهتمامها بالعمل فى البيت وتكران الذات والزهد فى الدنيا ؛ فترها ترك المستعدين أو المؤهلين للضياع (أباهما ، أمها ، أخواتها) لتأكل وحيدة ، بل ربما تأكل الكلاب والنقطط طعامها فلا تأسى لذلك . وعطيات ترفض سطوة العمة « فطوم » وتواجهها بحماس فتفضل من المدرسة بإيعاز من

وهو مستوى النضج العمري ، فهو وعى يصوغ ويرمم ويحذف ويضيف ، ومن أجل ذلك يتضح فيه التشرذم والتناقض على مستوى الحكى .

وربما كان من المهم الإشارة الى أن الانتظام — الذى قلنا إنه يحكم فوضى المستويات— يتضح أيضاً فى آخر الرواية المتقنة جداً هندسياً فى البنيتين الأخيرتين ، وهما (٣٥) ، (٣٦) — حسب ترقيمنا المقترح للمقاطع — فالبنية (٣٥) يكون المركز فيها « شوق » والاختيار الذى ينتهى بزواجها من « علام » تحت ضغط الأسرة بعد طلاقها من « حسن » .

أما البنية الجزئية (٣٦) فإن مركزها الخلاف مع « حسن » بعد زواجها منه لتنتهى الرواية بمخاضها فى سيد ذلك الأمل المنتظر .

والهندسية هنا تتضح فى كون « أحمد الشيخ » جمع بين بداية أزمة « شوق » فى كلا المستويين ، فأزمة « شوق » فى المستوى (١) مركزها طلاقها من « حسن » ، بينما أزمة « شوق » فى المستوى (٢) زواجها من « علام » ، والمستويان يتداخلان معاً فى نهاية الرواية ، وبالتحديد فى البنيتين الجزئيتين الأخيرتين ليشكلا الوعى المركز لشوق .

ظهور الشخصيات حسب هذه الأزمة — أن نقرأ فى أربعة بنى جزئية فى المستوى (ب) عن خلافها المستمر مع « علام » وتركها داره ثم عودتها دون أن نفهم أن هذه البنى الجزئية — التى ربما تقدم الدلالة نفسها ولا تحرك حدثاً محدداً — هى ذاتها مطلب ينقل وعى « شوق » بالأشياء . ولأن « علام » يتضخم وينمو كالسرطان داخل هذا الوعى فيؤجل خبرتها بأشياء ويشوه فهمها لأشياء أخرى ، فلا ممانع إذن أن تتكرر هذه البنى (التشابه الدلالة) فتبدو شكوى عميقة وسكوناً قاتلاً ، يفسر وعى فلاحه مصرية على قدر متوسط من التعليم قدر لها أن تعانى وتترجح بين المأمول والممكن .

وهكذا لم يعد وعى « شوق » — وهو وعينا فى الوقت ذاته — إلا تسجيلاً لخمسة الواقع .

ربما يلحق المرء ، لو جرد البنى فى المستوى (١) عنها فى (ب) ، اتساقاً فى الحكى ليس موجوداً فى (ب) . وهذا يبدو أمراً طبيعياً برغم أن المستوى (١) يخص فترة الطفولة والمراهقة فى معظمه وفترة العلاقة بـ « حسن » فى أقله . وعلة ذلك — فى ظننا — أن الوعى فى مستوى الطفولة والمراهقة وبداية الخبرة بالأشياء وعى مفتوح يتلقى ويسجل . أما فى المستوى (ب) ،

الخرز الملون

بين رومانسية الثورة وسقوط الإيديولوجيا

مهدي بندق

إسرائيل ، وضياح أمل الوحدة العربية بالأساليب الدبلوماسية التي هي أيضا نوع من الحرب ، ولكن بغير مدافع ، بحد تعبير كلاوزفيتز أستاذ الاستراتيجية الأشهر .

أما ثالث الأسباب ، فلأن الكاتب طمع إلى تصوير لحظة التحول في التاريخ بوصفها اللحظة الملموسة ، التي تكشف في الآن عن التجريب ، وذلك بمزجه بين رواية السيرة والرواية التسجيلية من خلال تقنية اليوم الواحد في حياة الفرد والجماعة ، ولكنه بخلاف جيمس جويس ، الذي وحد بين بطله ومدينة دبلن في ذلك اليوم الواحد الطويل ، وكذلك بخلاف روائي الستينيات الراحل عبد الحكيم قاسم الذي وحد بين بطله والقرية المصرية في أيام سبعة ، نراه (أي سلماوى) يطابق بين بطلته « نسرين » الفلسطينية وبين الأمة العربية في أيام خمسة ، ويقينه أن اليوم الواحد إنما يمثل الحفلة النسبية في جسد الزمن المطلق .

من أجل هذه الأسباب مجتمعة فإننا نحتاج إلى وقفة نظرية - محمد المنبح النقدي - قبل أن نغشى في تحليل « الخرز الملون » واستقصاء رؤية كاتبها واختبار أدواته الفنية . نحتاج إلى هذه

إذا كان كثير من النقاد والدارسين يتوقفون عند الجليد في أدب كتاب الستينيات باعتبار الأخيرين محملين لفترة صمود المشروع القومي / الناصري ، فإن دراسات أخرى لأدب يُنتج في الثمانينيات . . أدب يمثل فترة سقوط هذا المشروع لجلدية بأن تقسم إلى سابقاتها لتفتح الطريق المعرفي من جانبه الآخر . وليكتمل الوعي بالظاهرة صاعدة وهابطة .

ولقد وقف كاتب هذه الصفحات أمام رواية « الخرز الملون » للأديب محمد سلماوى لأسباب ثلاثة . أولا أن نشرها بالأهرام سلسلة أوائل عام ١٩٩١ قد واكب فترة الانهيار الكامل لمنظومة الدول ذات الطابع الشمسوى (ولا نقول الاشتراكية ومرجعيتنا في ذلك الماركسية نفسها كما سنوضح في هذه الدراسة) كما واكب نشر الرواية في هذا التاريخ بالذات صدمة العالم العربى ، رجل الشرق المريض ، بنتائج حرب الخليج التي أصدرت شهادة رسمية بوفاة النظام العربى لتبقى الشعوب العربية « فوضى لا سرة لهم » . أما السبب الثانى فيتمثل بتصوير الرواية لإخفاق المشروع الثورى الرومانسى ، بداية من ضياع فلسطين بالحرب وانتهاء بالتسليم بوجود شرعى للدولة

الماركسية والليبرالية والدين في سلك واحد دون مراجعة نقدية أن يخرج منها منهج علمي ومعترف به من الجميع لطبيعة الأدب وفوره ، بحيث يتجاوز هذا المنهج مرحلة النقد الكلاسيكي الانطباعي ، وفي الوقت نفسه يتقدم إلى عالم الحداثة الرحب ١٩ .

بالطبع لم يكن هذا ممكناً ، فالحداثة فعل واع ينطلق من عقلية إبستيمولوجية يمكنها أن تتعرف على المرتكزات الفكرية الموروثة وأن تختبر صلاحيتها للواقع المعاش ، مع إدراكها منها بالأدوات المعرفية المكتشفة ، وكذلك بحدود هذه الأدوات (مع العمل على تطويرها) للوصول إلى الغرض النهائي المطلوب للإنسان : الحرية .

لكن الإيديولوجيا لا تنطلق من مثل هذه العقلية الإيبستيمولوجية العلمية ، لأن الوظيفة العملية عندها متغلبة على الوظيفة المعرفية ، كما أنها تنحصر نفسها غالباً في إطار الموقف التاريخي المعبر عن وجود الطبقة ، مما يطمعها بطابع دوجماتي قطعي .

في الذي حال بين الماركسيين المصريين وبين تقديمهم إلى عالم الحداثة ، برغم ثقافتهم الرفيعة وقدراتهم الفكرية المتميزة ؟ إنها الدوجماتية الناجمة عن الإيديولوجية الماركسية ذاتها . وهذه الإيديولوجيا بدورها هي التي انحضت فكر ماركس لبرجماتية لينين^(١) وسياسة الدولة السوفياتية الشمولية في عهد خلفائه في الداخل والخارج مما جهض أي « اجتهد » على صعيد التنظيم والسياسة والفلسفة . ولأن الأخيرة هي ما تبين في سياق البحث الأدبي فإننا نقول إن الماركسية ظلت بغير بناء فلسفي متكامل حيث خضع المشتغلون بالفلسفة والنقد الأدبي (جدانوف) لتوجهات الدولة والحزب بدلاً من قيادتهم لها . وبإعمال المنطق الأرضي - قساعة التدخل Subalternation - فإن الماركسيين المصريين كانوا أحراراً بأن يخضعوا لزملائهم الكبار السوفييت ، الذين أصدروا عام ١٩٦٣ كتاب (العالم الثالث قضايا وأفاق) قالوا فيه إن بروتارياتيا العالم الثالث ضعيفة كيمياً وكياً وبالتالي لا يمكنها قيادة

الوقفة النظرية لكي نذكر أنفسنا بالإطار المرجعي العام للأدب الذي تشكل خلال فترة صعود المشروع القومي / الناصري حتى نتمكن من متابعة رؤية الكاتب لانتحار هذا المشروع ، الذي يتوافق موضوعياً وزمنياً مع انتحار بطلته عام ١٩٨٠ .

ينقل لنا الدكتور . لويس عوض عن « لسل ستيفن » الذي يصف الأدب الإنجليزي في عصر الثورة الفرنسية قوله : « إن طابع الأدب المعاصر قبلتشكل في مجموعته تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتبت ذلك الأدب وكتب ذلك الأدب لها »^(٢) .

هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب - انتمكاساً للتظهير الماركسي - هو الذي سيطر على فترة الخمسينيات والستينيات في مجال التفكير النقدي وسيبناه من جيل الشبان في هذا الوقت (بالإضافة إلى لويس عوض) محمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس ورجاء النقاش ، ومن الجيل الأسبق الدكتور محمد مندور الذي بدأ يبنى مفاهيم الواقعية الاشتراكية بعد زيارته للاتحاد السوفياتي عام ١٩٥٦ وحواره مع الروائي الكبير سيمون . بيد أن هذا المفهوم المحدد لطبيعة الأدب بأنه صياغة فنية محكومة بقيم وأوضاع اجتماعية وتاريخية وألسنية لطبقة من الطبقات إنما ينطبق عليه هذا الحكم نفسه . فالإيديولوجيا ، التي هي الوعي النظري لطبقة معينة والتي هي مجمل عارساتها Praxis على الصعيد العمل لتحقيق مصالحها ، لأشك أنها ، بما هي كذلك ، غير العلم الذي لا يعترف بحقائق سوى ما لا يمكن دحضه من كائن ما كان ما دام سليم العقل . ولأن الماركسية إيديولوجيا وليست علماً^(٣) فإن نظريتها في الأدب والنقد : الواقعية الاشتراكية ، لا بد أن تعامل بحسبانها « أحد مظاهر الطابع العام للأدب المعاصر » لا طابعه الوحيد .

فلذا كان هذا هو الحال مع النظرية الأم : النظرية الأكثر تماسكاً ، في بالك بالظرية المهيمن المسماة « بالاشتراكية العربية » تلك التي تبنت التعبير عن إيديولوجيا الطبقة البروجوازوية الصغيرة الثورية بالتحالف مع أهداف البروليتاريا^(٤) . هل كان ممكناً نزعاً تافهية تحاول أن تسلك

فهل كانت ثورة يوليو ، بما آلت إليه موضوعيا ، حسب نوايا أصحابها بالطبع ، حلقة من حلقات التحرر الوطني أم كانت (بخطاياها السياسية وتلفقاتها الفكرية) تمهيدا للثورة المضادة التي أعادت مصر ومن خلفها العالم العربي إلى عصر ما قبل الاستعمار ؟

الحصاد إذن مر شديد المرارة ، وهذا هو المفتاح لقراءة « الحزب الملون » .

يشعر قارئ هذه الرواية بأنه مع نهايتها يودع عهداً من عهود الرومانسية الثورية . وعبر أيامها الخمسة المتقاة - تمثل خمسين عاماً هي عمر البطلة وعمر الحلم بالثورة - تولد « نسرين » وتكبر وتحب وتتزوج ويغنون زوجها ويضبط ابنها ويقتل زوجها الثاني (المحب الحقيقي) وأخيراً تذبل وتموت متحيرة .

وحين يختار الكاتب تاريخاً معيناً لميلاد بطلة ، وتاريخاً آخر محدداً لموته فإنه يكون بذلك - مهتدياً بأداة معرفية علمية هي الوعي بالتاريخ - قد آمن فكره ورغب لخطته وصمم نموذجاً وإطاراً قد لا يبدو لفرط البراعة ودقة الصنعة ظاهراً للعيان ، إلا أن الصورة لا يمكن أن تبنى بكل ما فيها من روعة دائمة وجمال منهزم حزين إلا لأنها موجودة داخل هذا الإطار بالذات .

فحق بالضبط ولدت البطلة ؟ ولماذا لم يصرح الكاتب بهذا التاريخ على أهميته الشبيهة ؟ إنها حيلة فنية شديدة الذكاء أن يترك لنا الأديب هذه المهمة . فالرواية تتحدث عن زواج نسرين (الزوج الأول) وفي في الثامنة عشرة مشيرة بشيء من الغموض إلى عام النكبة ١٩٤٨ ، وتتحدث عن موتها في أوائل عام ١٩٨٠ مؤكدة هذه المرة ، بوضوح ، إلى كونها قد تملتت الخمسين ، ومن ثم فعلينا نحن أن نستنتج أنها من مواليد منتصف عام ١٩٢٩ حيث اندلعت هبة البراق في شهر آب أغسطس في القدس العربية ثم في فلسطين كلها من بعد « إذ وقع الصدام بين الحركة الوطنية الفلسطينية وبين المستوطنين اليهود وحلفائهم الإنجليز المحليين ، هذه الهبة التي قتل فيها ١٣٣ وجرح ٣٣٩ يهودياً بقتلهم ١١٦ قتيلاً و ٢٢٢ جريحاً من العرب » (٥) . ولتأمل مع الأرقام مرة أخرى لكي يتبين لنا أي الكفتين كانت الأرجح في هذه الفترة من فترات الصراع العربي الصهيوني .

المجتمع للثورة الاشتراكية ، ومن ثم فلقد صار لزاماً على طلائعها (الشيوعيين) أن يندرجوا في تنظيم البورجوازية الصغيرة الثورية ، لأن هذا التنظيم يجناحه العسكري وكوادره الفنية سيتجه حتماً إلى الاشتراكية عبر تطور لا رأسمالي ، لأن طريق التطور الرأسمالي مسدود بالدول الصناعية الرأسمالية الكبرى .

لقد كانت هذه التفسيرية الدوجمائية هي الأساس « الإيديولوجي » الذي بنى عليه الحزب المصري قراره بحل نفسه عام ١٩٦٤ وإدراج أعضائه ، بوصفهم أفراداً ، في تنظيم الاتحاد الاشتراكي ، وهكذا أصبح الماركسيون المصريون ناصريين سياسياً وتنظيماً ، مع الاحتفاظ بالقلب الماركسي على سبيل المجاعة الفكرية ، متجاهلين قولاً لبين الشهيرة : « ليس ماركسياً من لا يؤمن بديكتاتورية البروليتاريا » .



هكذا نستطيع أن نخضع المفهوم النقدي للواقعية الاشتراكية في مصر ، في العصر الناصري ، لجملة تساؤلات أوهنا : من الطبقة التي كتبت أدبيات لويس عوض وهيد الرحمن الشقراوي ويوسف إدريس ونعمان عاشور والفريد فرج . . إلخ ؟ هل كانت البروليتاريا أم كانت البورجوازية الصغيرة الثورية ؟ . وثانيها : لمن كتبت هذه الأدبيات ؟ للبروليتاريا (أوحى للبورجوازية الصغيرة) أم للسلطة التي تحولت تدريجياً إلى سلطة البورجوازية الكبيرة البيروقراطية ؟

أما السؤال الثالث - والأخطر - فهو عن نجيب محفوظ . هل كتبت أدبه طبقة معينة ؟ وهل توجه هذا الأدب إلى طبقة بالذات ؟ إن التساؤل عن نجيب محفوظ هنا يكشف المدى الذي ذهبت إليه الملامية الطبقة والحراك الاجتماعي السريع ، صعوداً وهبوطاً ، منذ قامت ثورة يوليو حتى بداية محور الناس حول طبقات جديدة بعد الانفتاح الاقتصادي ، والمعركة التدريجية إلى نظام آليات السوق بدلاً عن نظام الاقتصاد الموجه ، ومن ثم قبول النظام الجديد بالتبعية الكاملة للاقتصاد الرأسمالي الغربي .

حكومة للجمهورية العربية المتحدة ، وطوال هذا الوقت كانت سوريا تشهد أفراحاً لم تشهدهما في تاريخها الحديث^(٣) .

وأما ثالث الأدوات وأخطرها ، فهي مروق الكاتب كشعاع ضوء من أسمنت التسجيل ورمل الإخبار وقرميد التاريخ إلى نسغ الروح وشغاف القلب « السيرة الذاتية » حيث تسفر للنساء عن وجوها الحقيقية ، ونلمس انقسام الذات الوطنية إلى نصفين ؛ أحدهما ثوري ورومانسي حالم بالحرية والعدل والحب ، والثاني مهزوم في داخل مستسلم للواقع غدول وخائف متنع بخيائه ، ولا غرو إن هو صار من بعد عميلاً للعدو ، سقيم العقل والوجدان ، يحسب أن في التعاون مع الأعداء نفع للأهل ! ويذكرنا هذا الافتراض الأخير بالبيان الذي أصدرته إحدى المنظمات الماركسية في مصر تعليقاً على قرار التقسيم عام ١٩٤٧ مرحبة بوجود دولة إسرائيل : لأن وجودها في قلب العالم العربي يساهم في إسقاط الأنظمة الإقطاعية خصوصاً أن الحركة الصهيونية تضم انجها شيوخها يمكن أن يقود النضال الأممي جنباً إلى جنب مع الشيوعيين العرب ضد الإقطاع والراسمالية في المنطقة . وسنرى كيف يتردد هذا المنطق الغريب في الرواية .



بعقد من « الحزب الملون » استطاع مخادع أن يسلب لب نسرين ، فلذا بها - وهي ما زالت بعد صبية غريزة دون سن الرشد - تتصد على قيم الأهل الأصيلة فتزوجه دون رضا والدنيا . ويتروّد صدى هذا التمرد الأوهج في ميدان علاقة نسرين بالشعر ، فهي تكذب الشعر دون أي التزام منها بقيمة المتوارثة ، وهي تثير على الشكل التقليدي دون اختبار حقيقي لآمكاناته وقدراته الكامنة على التطور الذاتي ، فهي - بخلاف المجلدين الأصوليين أمثال نازك الملائكة والسياب وعبد الصبور وحجازي - ظنت أن الثورة إنما تكون على الأوزان العروضية بينما كانت ثورة هؤلاء على « المعيار التقليدي » للبيت الخليل . دعنا نقارن هذا الفهم الخاطئ لموسيقى الشعر العربي بما كتبه الناقد الموسيقي الصهيوني Menash Robinawicz في صحيفة دافار في الثالث من يونيو ١٩٢٧ حيث يقول : إن اليهودي رجل الشرق . وإن أصوات الشرق

ولدت نسرين إذن في وقت كانت الثورة الفلسطينية فيه تفضي على درجها الصحيح معتمدة على سواعد أبنائها قبل أن تتناولها عوامل التأمر عالمياً ، وعوامل الإحباط الداخل سواء على مستوى الأنظمة الحاكمة والقرى السياسية أو على مستوى الواقع الاجتماعي في الوطن ذاته والشخصية القومية نفسها .

إن اختيار الشكل الفني لهذه الرواية (الذي هو مزيج من الرواية التسجيلية والسيرة الذاتية) يبرره عاملان ، الأول : انتفاء اليقين بحقيقة موضوعية خارج الذات ، وهو ما يميز أدب شبان الستينيات (أدب الرفض) ، والثاني البحث عن إطار « موضوعي » لسرد الأحداث الكبرى التي أثرت في الشخصية القومية . وربما بدا أن العاملين يناقض كل منهما الآخر ؛ لكن مزيداً من التعمق سيجعلنا نرى أن كلا العاملين يكمل ولا يناقض ، ذلك أنه ومع سقوط الإيديولوجيا بات واضحاً أن المرحلة التالية لهذا السقوط قيمته بالبحث عن أدوات جديدة لإنتاج الوعى العلمى سواء في فهم التراث (كل ما هو حاضر فنياً من الماضي البعيد أو القريب . رضينا به أو لم نرض ، ضللاً كان أو نافعاً) أو في فهم الواقع المعاش . غير أن المشكلة تكمن في الأدوات المعرفية ذاتها ، فإلى هذه الأدوات التي استخدمها كاتب الحزب الملون ليتجس لنا الوعى ، لا بالقضية الفلسطينية فحسب ، بل بقضية المصير العربي بأسره ؟ إنه يستخدم أولاً أسلوب التوثيق ، فمن خلال الرسائل التي يكتبها البكاشى أحمد عبد العزيز لنسرين نتابع نحن وقائع سير المعارك بين قوات المجاهدين وقوات الصهاينة . ففى الخطاب الثالث مثلاً نقرا :

« لقد فرغنا أمس فقط من معاركنا مع مستعمر بيت إيثل وبيرة ودخلنا بيت سبع نحمل جثة شهيد من الضباط هو الملازم أنور الصيحي^(٣) .

وإنه ليلجأ ثانياً إلى سرد الأحداث بالأسلوب الإخباري الذي تصادفه في عناوين الصحف وأخبارها لا في مقالات الرأى التحليلية ، وهو يفعل ذلك قاصداً حجب آراء الكاتب المهيمن على توجيه الرأى العام ليتزع المنصر الذاتي من بنية الخبر .

« أمضى عبد الناصر أسبوعين في دمشق قام خلالها بالالتقاء بجميع القوى السياسية وانتهى بتشكيل أول

« لم يحاول التظاهر بأنه يتمسك بهذا الزواج السلي تركت نسرين أهلها وبيتها في سبيله ، ولم يحاول الحصول على مبلغ أكثر مما عرضته عليه زوجة رئيس البلدية »^(١١) .

هواذن يلحم إلينا بقصة المسيح ويهوذا ، فالخائن وهو الزوج وأب الطفل الذي في الأحشاء ، سيظل معنا (وسيكون مزيجاً من رومانسية الثورة ومن خسة التاجر ربيب الهزيمة المتعاشش معها معاشية الدود لإفرازات الأمعاء) ليس الابن هو الأب والأم معا ١٩ .

هنا يقترب الكاتب من جوهر التراجيديا حيث يتم رصد لحظة التحول للمموسة في التاريخ (وفي الوقت ذاته يتم الكشف عن التجريد) فالمصير الإنسان يتشكل في رحم الحاضر متنبأ من انقسام للذات جديد ، وكأن المستقبل يكرر الماضي السحيق حيث تتفاعل داخل الإنسان عوامل السمو وعوامل الانحطاط جنباً إلى جنب ، بل لعلها تختلط وتمزج وتتداخل إلى ما لانهاية . أما على مستوى الواقع الحياني للبطلة ، فإن الكاتب ينقلها مطلقة حبل مطاردة جريئة من فلسطين إلى مصر ، حيث تحتضنها مصر الثورة وبالذات الإنتلجنسيا تلك التي أصبحت « ناصرية » بقسوبيتها وماركسيها ، فإذا ما أخفق مشروع التحرر القومي (في ظل التلقين النظري والممارسة الإيديولوجية المفروضة من أعلى) وإذا ما تم تسليم قيادة الثورة إلى نقيضها « الكينسجري » الذي راح يعمل على إعادة اقتصاد البلاد إلى مواقع التبعية وبالتالي قرارها السياسي (رأينا الصورة تقترب من النهاية حيث تنتحر البطلة عام ١٩٨٠ في ذروة صعود موجة الثورة المضادة .

إن هذا الانتحار إنما يفترض نهاية عصر من عصور الرومانسية الثورية : عصر البطل الفرد والمخلص الاوحد ، ذلك الذي تسير الجماهير وراءه وليس بجانيه ، وإذا كان لأحد أن يقرأ الخطاب Discourse الذي تقصد إليه الرواية فإن عليه أن يقرأ ما كُتب وما لم يكتب . والذي لم يكتب (وهو جزء من خطاب الكاتب ومراده الحميم) إنما هو المستقبل ، وهذا الأخير

لعميقة في قلبه . وهو بالرغم من تعليمه وثقافته الغربيين ابن للشرق وابن لمؤسساته الموسيقية^(٨) .

اليهودى الغريب يزرع نفسه قسراً في التربة العربية ويتمسح جاهداً بثرائها الإيقاعي مدركاً أنه بهذا الزرع وذاك التمسح إنما يفسح لنفسه ولقومه مكاناً بأكثر مما تفعل المدافع . أما بطلة الرواية نسرين فنكتب « شعراً » قوامه الانسلاخ من تراثه الإيقاعي على هذا النحو :

« آمألى التازعات تطل من عيون سوداء
قلبي احتوى دمانى
ونفسي الشهداء
مرآة لورى
أحزانتا ، لحرنا
والأفاق لوحة ترلرف باسمينا
وطفي غد سولد من رحينا
الأمل حين في أحشائنا ولو أبينا
قد تطول أيام المخاض
الرحم يعال اليوم من الانقباض
ولكنه سيفرجح وتحرر الأوطان^(٩) .

ويغض النظر عن إقحام حروف الروى (رحينا .. أبينا) (المخاض .. الانقباض) وكذلك الخلط للغوى في تعبير « رحينا » فإن خلط القصيدة من الأساس الوزن إنما يكشف عن نفعية تسعى إلى التغريب Westernization إلى أن تقع في الاغتراب Alienation بالعمى الحضارى والمادى على السواء .

وهكذا أوقع « نسرين » جوهرها الجاهل في يدى نصاب يرى « أن في تقسيم فلسطين بين أصحابها وبين اليهود الغزاة نفعاً لأهلها لأن اليهود سيعتاشون تجارتها وسجلون إليها المدنية والرخاء »^(١٠) .

تلميذ مدرسة الاستعمار هذا ، الذى تعلم منه كيف يقايض السكان الأصليين في أفريقيا خرزاً ملوناً بخيرات مواردهم النفسية من ذهب وفضة ونحاس وعاج وقطن وصوف .. إلخ يصوره محمد سلماوى مثلاً للمستوى الدائق من المأساة داخل الوطن ، وانظر إليه وهو يشير إلى عمودية الثمن (الثلاثين فضة) ثمن تطليقها والتخل عنها .

مسلحاً بوعي علمي لا إيديولوجي ، وعي يأخذ في الحسبان
المتغيرات على الساحة العالمية متعلماً منها لغة العصر دون أن
ينسى لحظة واحدة أهدافه هو .

مرتبه بالفقارء ، فهو المسئول عن الولوج من الحاضر الاليم
إلى المستقبل المأمول ، وإعياً بحجم المم وتقل الميراث ،
وعليه ، هو ، أن يبدع للثورة لغة جديدة وعلاقات مختلفة

الهوامش :

- (١) لويس عوض ، بروميثوس طليفا . مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ ، صفحة ١٠ .
- (٢) تعد كتابات ماركس خصوصاً (نقد الاقتصاد السياسي) و (رأس المال) إضافة لعلم الاقتصاد السياسي ، الذي بدأه في إنجلترا آدم سميث وداليد ريكاردو بتسجيلها بداية نظرية القيمة - العمل ، وليست تأسيساً لعلم جديد . وقد يرى لويس أتوسير أن الماركسية نقلت الفلسفة من الوضع الإيديولوجي إلى الوضع العلمي عبر المادية الجدلية ، لكننا نقول وما الفرق بين « الله » هند الجبرية الإسلامية مثلاً وبين منظور أتوسير للموقع البنوي ، الذي « يمهّد » إلى الأفراد بالعمل المحدد سلفاً باعتبارهم ركائز أو حوامل Supports للعلاقات البنوية . أنظر دراستنا بمجلة الهلال ، عدد مايو ١٩٨٣ ودراستنا بجريدة عمان ٢٣ يونيو ١٩٨٤ .
- (٣) نفرق هنا بين البورجوازية الصغيرة الثورية (والتاصرة تعبيرها السياسي) والتبوير الطويلي عن البورجوازية الصغيرة الرجعية (ومثلها الإخوان المسلمون) .
- (٤) قارن هجوم لينين الشرس على كاوتسكي الذي نصحه بعدم استلام السلطة قبل ثورة أكتوبر حين نصح « الظروف الموضوعية » الملازمة للتحول الاشتراكي ، وبين استخدام لينين لحجة كاوتسكي نفسها ضد اليساريين الشيوعيين عام ١٩٢٢ لتبرير سياسة الـ N. E. P وهي سياسة رأسمالية في جوهرها ومتناقضة لكل تمهيدات لينين التي أوردها في كتابه (الدولة والثورة) عام ١٩١٧ قبل استلامه السلطة بأشهر معدودة معترفاً ضمنياً بأنها كانت بعض طويلاوة .
- (٥) عبد القادر يس - شبهات حول الثورة الفلسطينية - دار الثقافة الجديدة ، ص ٢٥ : ٢٦ .
- (٦) الحرز الملون صفحة ٢٢ .
- (٧) الحرز الملون صفحة ١٠٤ .
- (٨) لاحظ دلالة اسم الكتاب Ariel ومعناه القمر الداخلي من أقمار زحل الخمسة !
- (٩) الحرز الملون صفحة ٩٩ .
- (١٠) الحرز الملون صفحة ١٣ .
- (١١) الحرز الملون صفحة ٣٨ .

Ariel - A Review of Arts and Letters in Israel Jursalem - Number 88/ 1992 p. 7.

ملاحم البطل المغترب

في « ظهيرة لا مشاة لها »
للقاص يوسف المحميد

محمد كشيك

الاغتراب والشخصية

ذاتية صرف ، والشخصية الاغترابية تتميز بالعديد من المظاهر الداخلية والخارجية ، تتمثل في حركة دائمة من الانسحاب المستمر ، والعجز عن مسايرة الواقع ، ومعاداة الخارج ، إضافة إلى الشعور الدائم بالاضطهاد ، والرفض التام لكل المواضع المتعارف عليها ، مع نمو متزايد للقطعية ، بين مكونات العالم الداخل للشخصية ، وبين تلك المكونات الأخرى ، التي يتم فرضها من خلال شروط الخارج ، وما يمل به من أنساق ومواضع .

فراغ العالم

ولعل أهم ما يميز ملاحم الرؤية الإبداعية في المجموعة القصصية (ظهيرة لا مشاة لها) لـ يوسف المحميد ، هو بروز تشكيلات متنوعة لذلك الحس الاغترابي ، الذي يشي بملئ هشاشة الإنسان وضآلته إزاء مجموعة الكواكب ، التي يتم فرضها باستمرار عبر علاقات الواقع ، يبدو كل ذلك بوضوح منذ البداية ، عبر إيراد البالغ الدلالة الذي اختاره الكاتب ليعلم به مجموعته (ظهيرة لا مشاة لها) حيث يحتل الفراغ

الاغتراب عبارة عن نفى مستمر للواقع ، وشعور دائم بالابتعاد ، يميز علاقات الفرد بالمجتمع والأشياء . ويرى « كيركجارد » أن المرء عكوم عليه بالاغتراب نظراً لطبيعة العناصر المتساوية ، التي تشكل علاقات الفرد بالواقع الذي يعيش فيه . كما يؤكد « فرويد » حتمية وجود الاغتراب انعكاساً للدوافع اللاشعور ، التي لا يمكن إزاحتها أو التخلص منها . والشخصية الاغترابية - في الأدب - تعتبر بمثابة شخصية إشكالية ؛ إذ تتسم دائماً بمجموعة من السمات الجوهرية ، لعل أبرزها التنافر وعدم الانسجام ، ربما بسبب من تأييدها ، وعدم خضوعها لمجمل الشروط التي يتم فرضها - قسراً - من الخارج ، لذلك فهي تبدو دائماً شخصية « انطوائية » تلوذ بمألها الخاص ، الذي تصنعه وتشكله وفق مجموعة من التصورات الخاصة ، التي لا تعبر في مجملها إلا عن عناصر

✽ يوسف المحميد ، ظهيرة لا مشاة^١ الطبعة الأولى فبراير ١٩٨٩ - السعودية .

أنفى أمشى للمرة الأولى في حياتي بظل أطول بكثير من قامتي ، وله حجمه مختلف عن حجمي الصغيرة . باختصار كان الظل يشبه ظل صديقي ، بل هو نفسه ، حاولت أن ألخص منه ، وكان يلتصق بجسدي النحيل كثيرا ، دخلت في طرق ملتوية ، وأرصفت لا تنتهي لعله يفقدني ، وهو يتشبث بقدمي ، أمشى .. ومشى الظل معي ، أقف ويقف أبضا معي ، ويزحفني أن أمد يدي إلى أنفى وأحكه ، ولكن يد الظل لا تفعل ذلك ... » . وهكذا تصبح منطقة الظلال بمثابة المكان الأكثر ملامعة ، حيث تتمتع بهضوره عالم تخايل فيه الأشياء ، لتصنع علما للخاص ، الذي تختفى منه الكواكب ، ولا تحاصره القيود .

وفي قصة أخرى من قصص المجموعة : (الجريدة) نواجه بحالات أخرى ، تؤكد مظاهر الفقد والضياغ والاغتراب ، حيث يبدو العالم كأنه محكوم بليقاعات ثابتة ، تفرض عليه الحركة وفق آلية معينة ، فللمشاهد تنساب ببطء أثري ، فتشترك مع الأجواء المصاحبة في شحن العالم بمختلف الإجهادات والدلالات : وعلى الأرصفت بدأوا يفقهون من نومهم ، يدخلون الدكاكين المنتشرة على جانبي الشارع ، يأخذون حاجياتهم ثم يتسرفون بين مداخل الممرات . ومن خلال مثل هذه المشاهد التي تشبع بمؤثرات « كالكورية » تتحرك مساحات الظلال لتستوعب حركة البطل ، الذي تحاصره الصديد من العوائق والإحانات . وجير محركات الولد الصغير ، بائع الجرائد ، يتابع حركة المالك الكسول ، الذي لا يعبا سوى باكتناز الثروة ، واستغلال الآخر ، واستحلاب كل ما يشير مشاعر الرغبة والتملك ، وللمقابل نراقب التحركات اللاهثة لهؤلاء الشبان بعرايتهم الفارغة ، لا يشغل عقولهم أي شيء ، فيلجأون إلى امتنان بائع الجرائد الصغير ، وتأتي نهاية القصة « الضحكات المجلجلة وسط تشنج يتردد صدهاء » لتعكس حالة المفارقة ، التي تشي بملاحم تلك العناصر المساوية ، التي تتغلغل داخل نسج واقع مغلق ، لا يكف عن إشهار تناقضاته باستمرار .

مسافة الوجه والقناع

« وجهي ليس هو ، وأقدامي ترتطم حتى كأن الشارع يخلو من عابريه ، وعيناي تبحثان عن فرصة سريعة للركض ... »

معظم واجهة المشهد ، فلا تلمح عبر أفق الموضوع إلا ذلك الخواء المسيطر ، الذي يتأكد بكل إيقاعاته ليشكل معظم التفاصيل الدقيقة لملاقات الواقع والأشياء . فللكان ، برغم كل العناصر الفاعلة التي تحيط به ، يبدو مفرغا ، مساكنا ، هامدا ، لا أثر للحياة فيه . ويمتد الغياب - في العمق - لينسحب بكل دلالاته المختلفة على التحركات الداخلية والخارجية للشخص ، التي تبدو متوائمة تماما مع كل تلك الأجواء المحيطة . وفي معظم قصص المجموعة ، يبدو العالم الخارجي كأنه لوحة كبيرة ، تم تفريفها من أي حركة يمكن أن تشي بأى حيوية أو وجود لحياة .

وفي أولى قصص المجموعة (الظل) يتأكد لدينا الإحساس بمثل هذا الفراغ المسيطر ، ومدى تغلفه في كل صور ونسج علاقات الواقع ، فالبطل حين يعجز تماما عن التعامل مع ذلك العالم الموضوعي الذي يطرحه الخارج ، فإنه ينسحب إلى الداخل ، حيث منطقة المواقف والأحلام والظلال « الظل هو صديقي ، ولكن الجمعية ذات شكل مختلف جداً ، مما جعلني غوص في تفاصيلها : أمين ساهمة ، شعر مرتفع من الأمام ، ثغاف تلهف بضراوة ، وأشياء أخرى تقتلني في هلمو ... » يغيب المخطط الحكائي بشكله التقليدي ليحل محله ذلك البناء المتنامي ، الذي يعيد ترتيب حركة الوقائع ، عبر عملية مستمرة من التفكيك وإعادة التركيب ، حيث تفجر علاقات الشعر لتي تختزنها الجمل القصيرة المكثفة ، ليتمكن التعبير عن ذلك لعالم البالغ البساطة والتعقيد في آن « في الصباح الباكر ، كنت نغري أنتمل الأرصفت الرمادية ، والضوء تلفه عن جسدي غيمة مشاغبة ... » ، وفي العالم الذي لا يسمح إلا بحدود معينة للتواصل ، يظل الحلم قائما في إمكانية الانفتاح على الآخر ، وإقامة جسور للتواصل والاتصال ، وحين يعجز البطل عن اختراق تلك الدائرة الجهنية التي تم فرضها من الخارج ، فإنه يعاني من حالة دائمة نتيجة لمثل هذا الانفصال ، سرعان ما تتنامى لتصل حد القصاص ، حيث تنشطر الذات على نفسها ، وتتخل عن كل تطلعاتها لتعيش في منطقة الظلال ، تلك المنطقة التي تتخفف فيها الأشياء من ثقلها الموضوعي ،

ويصبح بالإمكان - عندما - التحرر من كل العوائق التي تكبل الخيال ، وتحد من توثباته الخلاقة ، حيث يتم تخليق واقع مواز ، تكون الحركة فيه أكثر يسرا ، وأقل إيلاما : « أحسني

العالم الذى يشبه الكابوس ، والذى تتحدد فيه مصائر الأفراد من خلال قوى خفية ، غير محددة ، لا يمكن التكهّن أبداً بشكل حركتها المقبلة . ودائماً ، ونتيجة حتمية لمثل هذه المواضيع الشاذة ، فإن البطل يلجأ إلى عالمه الداخلى ليحتمى به من وطأة الخارج الملىء بكل أشكال الشرور ، ليعود من جديد إلى منطقة الظلال ، وتظل دائماً ملامح الوجه الذى ينقسم ، ويلدب ، ويضيق ، من أهم « التيمات » المتكررة والأساسية ، التى تعاود الظهور فى معظم قصص المجموعة : « وجهى يتسم ، وجهى يفقه ، أمد يدي كى أمسه ، فجأة يضيق وجهى ، تحت أصابع كفى مساحة الزجاج وقد استطالت حتى حدود الإطار المعدن . . . » ، وهكذا فى كل قصص « يوسف المحميد » نلمح ذلك التوق العنيف ، لإعادة الالتئام إلى الذات المنقسمة ، فى محاولة لمجاوزة حواظ العزلة ، عبر الالتقاء مع الآخر . كل ذلك يتم عبر لغة مكثفة ، وأساليب أداء متقدمة ، تحتزن طاقة تعبيرية عالية ، وقادرة - فى الوقت نفسه - على معالجة أعقد قضايا إنساننا المعاصر ، ببساطة وعمق وفنية .

تلك هى نهاية قصة « الجريدة » ، ولعل أهم ما يميزها - مثل باقى القصص الأخرى - أنها تحتزل علاقات القص إلى بؤرة محددة ، ينحصر موضوعها حول تلك العلاقة التى تفصل وتميز بين تجليات كل من الوجه والقناع ، أو بين تديتات الوجه حين يتحول إلى مجرد قناع ، وفى المسافة الحرجة والغامضة ، التى تفصل ما بين هذه المساحة ، تتحدد حركة الشخص ، اللذين يصبحون مجرد سلال تتحرك داخل فضاء محدود . ووسط هذه المنطقة المحظورة ، تحاول الذات دائماً أن تتغلب على كافة عناصر الجذب المختلفة ، لتمنع نفسها من السقوط والانهيار ، فتنشأ ذلك الصراع الذى يتخذ لنفسه أشكالاً عديدة . ففى قصة « الحمام » نجد أنفسنا محاصرين دائماً بذلك العالم العدائى ، الذى يشهر إرادته القمعية باستمرار ، ولا يتمكن البطل فى أغلب الأحوال من المواجهة ، فيسحب ، وينكفىء داخل سجنه الاختيارى ، يثير همومه وأحزانه الخاصة . وفى قصة أخرى من قصص المجموعة (هذا وجهى) تتعمق مشاعر الاغتراب ، وتزداد حدة العزلة . وعبر موقف بسيط يتعرض له البطل - استبعاد ترشيحه للعمل بإحدى الوظائف - تتكاثف مجموعة الإيقاعات المختلفة ، كما تتأزر أيضاً لتقديم لنا ذلك

قضية الحرية في المسرح المصرى المعاصر*

خالد عبد المحسن بدر

الجزء الأول : العرض الوصفى

نقطة انطلاقنا هي مبررات انتقاء هذا الموضوع :

ترجع الباحثة قدرة المسرح على تناول القضايا السياسية ،
وأثره في هذا الميدان وفي مجال التغيير الاجتماعى إلى عوامل
عدة ، من أبرزها خصائص تجعل منه قوة مؤثرة في الرأى
العالم ، فهو فن محبوب وملائم وملتبس بالجمهور . وهو يحكم
في صميم النشاط الإنسانى ، ويعد متماً لكيانه ، وهو يحكم
تأثيره المباشر واحتوائه كافة الفنون ، يستطيع أن يكون تعبيراً
اجتماعياً وقوة دافعة للرأى العام .

هذه العلاقة تجعل من المسرح ، الفن القادر على انتشال الفرد
من ذاتيته ، ومن ثم دفعه إلى الإسهام في الذاتية العامة
للمجموع . أما عن قضية الحرية والصراع من أجلها ، فإن
العلاقة بين الحرية والإبداع الفنى وثيقة ، فإذا كان الإبداع
الفنى في جوهره حرية ، فهو كذلك حرية من خلال سعيه
الدائب إلى خلق عالمه الخاص ، ويستلزم الحرية مطلباً لبقائه
واستمراره . إن قضية الحرية هي أكثر القضايا التصاقاً

تعالج هذه الدراسة^(١) قضية الحرية في المسرح المصرى
المعاصر في الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، في محاولة للدراسة
انعكاس الأوضاع السياسية على المسرح ، ووصد العلاقة بين
حركة الأوضاع والأفكار السياسية وتطورها في المجتمع وعملية
الإبداع الأدبى فيه .

ينقسم العرض الخالى إلى جزأين ، الأول عرض موجز
لمحتويات هذه الرسالة العلمية المتميزة - ملتزمين قدر الإمكان
بلغة الباحثة وأسلوبها - والثانى محاولة اجتهادية تهدف إلى تقويم
هذا العمل والكشف عن مغائمه ومفارمه .

* عرض نقدي لكتاب نادية أبو غازى ، قضية الحرية في المسرح
المصرى المعاصر ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩ .

الإبداع الفني في مجال المسرح ، وعمل طرح قضية الحرية في الأعمال المسرحية . كما تناقش الباحثة مدى تعبير هذه الأعمال عن واقع المجتمع المصري ، وما ساهم من ألوان صراع فكرية وسياسية حول هذه القضية بالتحديد .

المنهج

اختارت الباحثة الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ مجالا زمنيا لبحثها على أساس أن هذه الفترة تشكل مرحلة متميزة سياسيا وفكريا وفنيا على السواء . وعلى الرغم من أن قضية الحرية قد استمر طرحها بعد سنة ١٩٦٧ ، فإنها قد أخذت أبعادا جديدة في نظر الباحثة ، كما اكتسبت مبررات أخرى لطرحها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، مما جعل الدراسة تتوقف عند الموسم المسرحي ١٩٦٧/١٩٦٧ .

أما أساس اختيار عينة المسرحيات فقد تمحدد بأن تكون الأعمال المسرحية التي كتبت وعرضت أثناء الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ ، وقد تم استبعاد الأعمال التي كتبت قبل هذه الفترة أو كتبت فيها ، ولكن لم تعرض خلالها ، واستبعدت الأعمال العربية التي كتبها كاتب غير مصريين حتى لو كانت قد عرضت على المسارح المصرية . وبالمثل استبعدت الأعمال المترجمة والمقتبسة والمعدة عن أعمال أجنبية ، وأيضا الأعمال المسرحية التي تم إعدادها للمسرح عن روايات لكاتب مصريين والتي لم تكن في الأصل مكتوبة بوصفها أعمالا مسرحية . أما المعيار الثاني فهو بروز قضية الحرية في هذه الأعمال وتفاوت مستوى التعبير الفني عنها . أما المعيار الثالث فهو أن تكون العينة متميزة - إلى حد كبير- في طرحها لقضية الحرية ، وأن تكون ممثلة نسبيا للواقع السياسي المعيش في تلك الفترة .

وركزت الدراسة على عشر مسرحيات^(١) ، استخدمت عينة للدراسة للموضوع ، إلى جانب الاستشهاد بعدد أكبر من المسرحيات في القسم النظري من الرسالة عند استعراض تطور المسرح المصري وتناوله لمختلف القضايا والمفاهيم السياسية .

وقرى الباحثة أنها راعت مبدأ التكامل المنهجي ، فنييا يتعلق بتتبع تطور الظاهرة كانت الاستعانة بالمنهج التاريخي من حيث

بالإبداع الفني ، فتاريخ الفن تاريخ معنى الإنسان عامة والمبدع بوجه خاص نحو التحرر من القيود والبحث عن مزيد من الحرية .

وقد مثلت قضية الحرية والصراع من أجلها مطلبيا حيويا وقضية محورية في الواقع المصري ، على امتداد العصور . ومن تتبع تاريخ مصر وتقلص شعبها ، نستطيع أن نتبين تيارين أساسيين سادا الأوضاع السياسية في مصر منذ العصور الحديثة . تيار مقاومة الاستعمار الأجنبي والتبعية السياسية . ويقابل ذلك تيار مقاومة الحكم المطلق والسعي إلى تحقيق نوع من التوازن بين صلاحيات السلطة وحقوق الأفراد وضمناتهم .

وفي الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ كانت قضية الحرية والصراع من أجلها من أهم القضايا التي شهدتها هذه الفترة ، فقد نجح تنظيم الضباط الأحرار في الوصول إلى السلطة ليلة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، لتبدأ مرحلة جديدة في تاريخ مصر المعاصرة . شهدت تغيرات هامة في بنية المجتمع المصري ، كما شهدت ضربات رئيسية للنفوذ الاستعماري ، ليس في مصر وحدها بل على المستويين العربي والأفريقي ، ولكنها على صعيد آخر شهدت بروز مفهوم جديد للحرية مغاير لذلك المفهوم الذي ظل سائدا طوال تاريخ النضال الديمقراطي للشعب المصري منذ مطلع القرن الماضي، كما شهدت تناقضا أو بعض التعارض بين هذا المفهوم للحرية والممارسة الفعلية ، حيث تضيق أو تتسع الفجوة بين الفكر والممارسة تبعاً لتغير الأوضاع السياسية الخارجية والداخلية ، ووضع السلطة ذات الجذور العسكرية، بكل ما يعنيه ذلك من لوازم .

من هذه الزاوية ، تمهد الباحثة نقطة الانطلاق التي تشكل اهتمامها بدراسة قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر ، وذلك من خلال استعراض تناول المسرح المصري لقضية الحرية ، وتتبع مفهوم الحرية بأبعادها المختلفة في الأعمال المسرحية في تلك الفترة . وههنا أن تصل إلى معرفة تأثير المفاهيم السياسية السائدة في المجتمع ، وما يطرأ عليها من تحولات ، وتأثير تطور الأوضاع السياسية والممارسة الديمقراطية على

رجال المسرح ومحبوه وجهود الدولة التي آمنت للثقافة بناء تنظيمياً متميزاً ، لكن هناك عوامل سلبية أثرت على مسيرة هذه النهضة ، وتمثلت في غياب قنوات التعبير عن الرأي ومسالكة المشاركة السياسية . ومع ذلك ظل المسرح أكثر المفاصل قدرة على مواجهة هذا الأمر بأشكال غير مباشرة .

— هناك علاقة وثيقة بين تغيرات الواقع الاجتماعي والسياسي في اتجاه نهوض الحرية أو انتكاسها ، ومدى نجاح المواسم المسرحية بشكل يمكن رصده وتحليله .

— كان المسرح الأداة الأساسية للتعبير عن الرأي والمشاركة السياسية في ظل محدودية وسائل المشاركة المتاحة ومسالكتها أمام الشعب .

— كان المسرح أداة لنقد السليبيات وتجميعها أمام المسؤولين والجمهور ، أداة توجيه للنظام ، يرسم له الخطى ، كما ظهر في بداية الخمسينيات في أعمال مثل (السلطان الخائر) و (جمهورية فرحات) ، ويوجه للطريق الأسلم . وفقاً لوجهة نظر كل كاتب . إذا رأى اعرجاجاً أو انحرافاً عن المسيرة . وقد تبين الكتب في أحضرهم من النقد ، وترواحوا من نقد للمحافظة على الإنجازات المحققة إلى نقد قد يصل إلى الدعوة لتغيير الأسس التي تقوم عليها مفاهيم النظام السياسية ، خاصة في قضية الحرية . ولقد كان الاتجاه إلى تأييد النظام أوضح في مرحلة الخمسينيات ، حيث واكب الانتصارات القومية اتجاه لطرح القضية الوطنية في الأعمال المسرحية المشيدة بالإنجازات والمؤيدة ل نهج النظام ، وكذلك خطوات التغيير الاجتماعي . أما في الستينيات فكان الميل إلى النقد أوضح ، وقد دفع الكتاب إلى غلبة المسرح الجدلي السياسي الدائر حول السلطة في منتصف الستينيات . فتناولوا قضايا محددة من السواقي السياسية ، مثل قضية حرب اليمن التي ظهرت في (الفتى مهران) ، وقضية موقف الشيوعيين وانضمامهم إلى الاتحاد الاشتراكي كما في مسرحتي (الوافد) و (الفتى مهران) .

— طرحت قضية الحرية في الأعمال المسرحية بشكل واضح منذ بداية الخمسينيات ، وتطور طرحها بتطور وضع القضية في المجتمع المصري في هذه الفترة . وبعد موسم ١٩٦٤/٦٣ ذروة صعود قضية الحرية على غلبة المسرح ، وكانت لها الصدارة ٣٠٣

هو منهج ملائم للدراسات التي تقوم على تتبع التطور التاريخي للظاهرة موضوع الدراسة أي ظاهرة التأثير المتبادل بين الأدب والمفاهيم والقضايا السياسية ، يضاف إلى ذلك منهج دراسة الحالة في رصد المفاهيم السياسية التي سادت للمجتمع المصري خلال فترة الدراسة ، وتحليل أبعاد هذه المفاهيم ، مع التركيز في الجزء التطبيقي من الدراسة على مفهوم الحرية وعلاقته بالإنتاج المسرحي خلال فترة الدراسة . واستعانت الباحثة بالنتائج المقارن سواء فيما يتصل بالأساس التاريخي أو الأعمال المسرحية موضوع الدراسة نفسها .

أما عن الأدوات المستخدمة في جمع وتحليل البيانات ، فهي أداة التحليل الكيفي لمضمون الأعمال الأدبية ، والوثائق السياسية، وخطب قادة النظام السياسي وتصريحاتهم في هذه الفترة .

ويدخل في عداد مصادر بيانات هذه الدراسة عدد من الأحداث التي تم إجرائها - بواسطة المقابلة الشخصية أو المراسلة - مع عدد من الكتاب المسرحيين والمسؤولين الذين ارتبطوا بالمسرح في هذه الفترة .

وخلاصة ما تراه الباحثة أن قضية الحرية مثلت محورا رئيسيا في كثير من الأعمال المسرحية في الستينيات ، إذ أكدت معظم أعمال تلك الحقبة غياب الحرية واقتضاها في المجتمع ، كما ربطت بين هذا الغياب والأوضاع التي سادت في تلك الفترة . ولم تقتصر هذه الأعمال المسرحية على تناول الحرية السياسية وحدها ، وإنما تناولت الحرية بمختلف أبعادها الاجتماعية أو الفكرية أو الدينية وقد ربطت بعض هذه الأعمال بين أبعاد الحرية المختلفة وعبرت عن تداخُلها ، كما أبرزت بصورة نقدية الآثار التي تروبت على غياب الحرية والتناقض بين رفع الحرية شعاراً وفكراً ، والممارسة الفعلية في الواقع .

ولمّا إلى مجموعة من النتائج الجزئية (٣) نحاول استعراضها بإيجاز :

— نهضة مسرحية واضحة تجسدت في غزارة الإنتاج المسرحي ، والتوسع في إنشاء الفرق المسرحية نتيجة عطاه

(ثالثا) العناية بالجانب التطبيقي ويتجلى ذلك في أمرين :
أولهما تمهيدى، ويتمثل في السح الدقيق للمسرحيات
المرجوة في تلك الفترة ، وتشكيل تصور عام عن
علاقتها بالحرية . والثاني العرض التفصيلي
للمسرحيات المتتمة بوصفها نماذج تطبيقية ، بأسلوب
يتم بتتبع الأفكار المرتبطة بالحرية واستقصاء تجلياتها في
العمل المسرحي استقصاء مسهبا .

(رابعا) تمالك البنية المنطقية الكامنة وراء أسلوب العرض ؛
فالاطر التاريخية والتنظيمية والفكرية تشكل تمهيدا
مقبولا للإطار الفني والتطبيقي ، كما يتوفر للباحث
الحرص على تلخيص وتجريد الأفكار الأساسية داخل
كل فصل والتعليق العام على متضمناتها .

يبقى لنا استعراض الإشكالات الأساسية للبحث ، وهي
في نظرنا لا تعكس أوجه قصور بقدر ما تكشف عن ثراء البحث
وتعمق قضاياه النوعية .

— تنقص الرؤية الإشارة إلى كتابات المفكرين السياسيين رغم
ما يمكن أن يتبصر ذلك من بلورة مفهوم متكامل للحرية ، كما
تتجسد في الواقع المعيش آنذاك .

— طريقة عرض الباحث لمفهوم الحرية توحى بأنه مفهوم واضح
الحدود متميز الأبعاد رغم وعيها بعملي ما يكتنف ذلك من
مشاكل حيث يقع القارئ في وهم وضوح الرؤية في البداية ،
ولكنه يكتشف بعد ذلك أن الأمر ليس بهذه البساطة . وفيما يلي
تفصيل ذلك :

تستعرض الباحثة الفروق بين مفهوم ليبرالي وآخر اشتراكي
وثالث إسلامي دون تحليل لأبعاد الحرية المطروحة في الجزء
التطبيقي، وهي حرية الرأي والتعبير والحرية الاجتماعية
والمشاركة السياسية في علاقتها بهذه المفاهيم . وترى الباحثة في
سلسلة أن الغرب قد أفرز مفهوما ليبراليا للحرية في واقعنا
المصري ، تصدى له مفهوم إسلامي ، ثم حدث تحول في اتجاه
المفهوم الاشتراكي للحرية بعد ١٩٥٢ . وهنا تواجهنا مجموعة
من التساؤلات تحتاج إلى إجابات تحليلية تفصيلية منظمة
متأنية . ونحن لا نذكر أن بعضها قد تعرضت له الدراسة ولكن

طوال المواسم التالية حتى ١٩٦٧/٦٦ . ويكشف اتجاه التطور
عن التحول التدريجي من النقد المستر إلى الإدانة الصريحة لما
يدور من ممارسات تعكس تسلطية النظام السياسي وطبيعته
الشمولية .

لم يلجأ الكتاب إلى الأسلوب المباشر في تناولهم لقضية الحرية
فما يتعلق بالأسلوب الفني ، بل اعتمدوا على الأسلوب غير
المباشر ، فمنهم من استلهم التراث التاريخي والشعبي ،
فأخرج مكنوناته وصاغ من ذخائره ونفاكه أفكاره التي أودعها
في أعماله المسرحية ، ومنهم من اتخذ من التجريد إطارا يضمته
آراؤه . وكان تحجب الكتاب للأسلوب المباشر تعبيرا عن دواع
فنية بالإضافة إلى ظروف الواقع التي لم تكن تتيح للكتاب النقد
المباشر خاصة في القضايا السياسية . وجاء أسلوب الطرح ،
والإطار الفني للعمل المسرحي ، متمشيا مع مضمون الأعمال
المسرحية ، حيث كان الترميز والرمز والاستناد إلى البعدين :
الزمني والمكاني في حد ذاته تعبيرا عن غياب الحرية ، وبرهانا
على الفكرة التي تملك الكتاب واتضح في أعمالهم، وهي
تأكيد مصادر الحرية وفي مقدمتها حرية التعبير والرأي .

الجزء الثاني : العرض النقدي

هناك أربعة عناصر رئيسية توضح قيمة هذا العمل :

(أولا) الريادة في المنطقة العربية . ولا تظهر هذه الريادة في
اختيار الموضوع فحسب ، بل في القدرة على صياغة
مبررات هذا الانتقاء ، بالإضافة إلى المعالجة التطبيقية
التميزة كما وكيفا .

(ثانيا) الوعى المنهجي ، ويظهر في الانطلاق من مقدمات
تاريخية لتحديد المفهوم وأبعاده ، ومحاولة الربط بين
التنظير والتطبيق ، بالإضافة إلى الإلمام بالشروط
الواجب توافرها في الدراسة العلمية ، مثل صياغة
فروض محددة للعالم ، وتحديد أسس لاختيار العينة
والأدوات ، وضرورة تقسيم البعد الصام إلى أبعاد
نوعية ، والحرص على تجميع البيانات من مصادر
متعددة والتوثيق الدقيق للمعلومات .

العمل ، وهى السعى إلى التحرر الوطنى فى مقابل الممارسة القمعية ، وازدهار الواقع الاقتصادى والاجتماعى فى مقابل تردى الواقع السياسى ، ووجود المسرحيات المناوئة لممارسات السلطة فى انجهاها العام فى مقابل عرضها على الجمهور ، وانتفاء الحرية فى مقابل النهضة الفنية ومن ثم المسرحية .

— حاولت الباحثة استكشاف معالم الممارسة السياسية من المسرحيات ، حيث سلمت مبدئياً بتفشى القمع بناء على ما عرضته فى الفصل الثانى ونحن نتفق معها حول أسلوبها فى تكوين الأحكام ، خصوصاً حين تسلم أن الكتاب صادفون فى رؤيتهم لهذا الواقع دون تحيل لدوافعهم ، بالإضافة إلى صعيهم لنقله كما ودخل مسرحياتهم .

— تناقضت الباحثة عندما تعاملت مع الجزء التطبيقى ، فقد انجرفت أكثر من مرة إلى استدلالات يمكن أن تكون متعارضة ما لم يقدم لها تفسير ملائم . بالإضافة إلى محاولة استطلاق النص المسرحى دون ضوابط محددة^(١) ، فلمسرح هنا نسق مفتوح من الرموز والدلالات يمكن أن نعالجها كيفما نشاء ، وسواء كان الذنب ذنب الباحثة أو ذنب التخلف المتجهى فى هذا المجال ، فإنه يورطنا ، ومن ثم توضع علامة استفهام أمام بعض النتائج . مثال : رأت الباحثة أن المسرحيات التى تعبر عن واقع اقتصادى اجتماعى مترد ، كما يظهر من مشكلاتي الفقر والبطالة ، لا علاقة له ، بالواقع آنذاك ، لأن أسلوب المعالجة الفنية يظهر أنها تناقش مشكلة الحريات فى ضوء رؤية أشمل من مجرد الالتزام بحرفية الواقع الذى لا يعانى من الفقر والبطالة . بينما رأت فيما يتصل بالمسرحيات التى تعكس القهر السياسى - المنفصل بالطبع عن الفقر والبطالة - تطابقاً كاملاً بين جوهر المسرحيات والمناخ السائد فى الواقع آنذاك .

— زعمت الباحثة أنها وظفت منهجاً تكاملياً يستوعب المنهجين التاريخى والمقارن ، وتزعم أن الرؤية الوصفية التى تعرض مضمون المسرحيات وبعض دلالات المعالجة الفنية السطحية التى لا تعكس تحليلاً متعمقاً ولا تكشف عن منهج مقارن - تاريخى ، إذ يستلحق التكامل الكشف عن تحولات المعالجة الفنية لقضية الحرية وعلاقتها بالتحولات السياسية مع ربط هذه العلاقة بالجذور التاريخية الممهدة لتلك التحولات السياسية

على نحو متعجل ودون تعمق كاف - إلى أى مدى تطابق التحول على المستوى الوثائقي مع التحول على المستوى الواقعى ؟ وما تأثير التيارات الليبرالية والإسلامية على عمارة المفهوم الاشتراكي للحرية المطروح على المستوى النظرى ؟ هل يرتبط المضمون فى الوثائق السياسية لثورة يوليو على المستوى النظرى ارتباطاً كاملاً بالمفهوم الاشتراكي للحرية ؟ هل يبدو المعنى الأول للحرية أى مقاومة الظلم أو التحرر متفصلاً عن عمارة الحقوق وهو المعنى الثانى الذى تشير إليه الباحثة ؟ ما موقف كتاب المسرح السياسى فى ضوء انتباههم وجلوهرهم الطبقي من أشكال الحرية داخل الصيغ الليبرالية والإسلامية والاشتراكية ؟ كيف تطورت رؤيتهم وممارساتهم فى هذا الإطار ؟ وما التحولات التى طرأت على رؤيتهم ؟ هل يمكن الحديث فعلاً عن مفهوم إسلامي للحرية له هويته المستقلة استقلالاً كاملاً عن التيارات الليبرالية والاشتراكية ؟ ما طبيعة التداخل بين دعوت الحرية المختلفة التى تستغلها الباحثة (وهى الاقتصادية والاجتماعية والوطنية والشخصية والمشاركة السياسية) وحرية التعبير عن الرأى ؟ وهل يمكن اعتبار الممارسات المضادة للحرية بعداً من أبعادها ؟ هل تنبئ الباحثة التبريرات نفسها المقدمة لبعض المفاهيم فى الوثائق السياسية للثورة مثل مفهوم الحرية الاجتماعية أم ترى المسألة من منظور أشمل ؟

— هذا فيما يتعلق بالمفاهيم على المستوى السياسى . أما على المستوى الفنى فهناك إشكالية أساسية تشغلنا ، وهى جوانب التفرقة والتكامل بين المسرح من حيث هو نص مكتوب ، والمسرح من حيث هو عمل مقدم إلى الجماهير فى علاقاتها بقضية الحرية ، خاصة أن الباحثة تتعامل فى الجزء التطبيقى مع المفهوم الأول فقط .

— شددت الباحثة من قبضتها فى الحكم على النظام السياسى وقتها ، فقدمت حكماً متطرفاً مؤداه تميزه بطابع قمعى شامل . ورغم أنها تراه أحياناً يسعى إلى ترك فرصة للحريات ، فإن ذلك كان يرتبط فى نظرها ، بخوف السلطة من ضياع مكاسبها . وينقض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا معها فى هذا الحكم ، فإن الأدلة التى قدمتها ليست كافية ، خاصة أنها لا تفسر لنا مجموعة الثنائيات الخدية التى نرى أنها مطروحة على الساحة ومتضمنة فى

— أشارت الباحثة إلى مسعاها في الكشف عن علاقة متبادلة بين إبداع المسرحيات والواقع ، ولا نرى هذا بوضوح داخل العمل ، فالعلاقة تمحى في اتجاه واحد ، وهو تأثير الواقع على الإنتاج الفني . صحيح أن الباحثة حاولت أن تربط بين نجاح الموسم المسرحي والأحداث التالية ، ولكن تنظّل أماننا مشكلة هي أن التناول هنا موزج بشكل غل ، فها مؤشرات نجاح العمل المسرحي وما نصيب مسرحيات الحرية من العروض في المواسم المختلفة ؟ وكيف تنظم العلاقة الجدلية بحيث يؤدى تحول الأحداث إلى تغيرات في الأداء المسرحي إبداعا وعرضا بشكل يؤثر على الرأى العلم وما يمكن أن يحدث من أحداث ... إلخ .

— الأعمال المتضمنة في الجزء التطبيقى هي الأكثر تميزا في معالجة قضية الحرية، ولكن ما الأسس التي ترجع ذلك ؟ خاصة أن أية مسرحية ذات صلة بالواقع لابد أن نرى فيها بعداً من أبعاد الحرية . ويرتبط اهتمامنا بالإجابة عن هذا السؤال بأن الباحثة أبودت أكثر من عمل مؤلف واحد واستبعدت أعمال بعض الكتاب من الجزء التطبيقى ، كما حدث مع سعد الدين وهبه وتوفيق الحكيم ، مما يوحى بوضوح محكمات إجرائية للاختيار، في الوقت نفسه الذى نرى فيه تداخل بين المعيارين الثانى والثالث لاختيار العينة والنموض الإجرائى لها . يضاف إلى ذلك عجزنا عن تبيين المقصود بالتفاوت في المستوى الفنى الوارد في المعيار الثانى .

— تظهر هذه الأعمال كأنها مقطوعة الجلود ، على نحو يدفع إلى السؤال عن موقعها من الإبداع المسرحي في تلك الفترة وموقعها من الإنتاج المسرحي المميز لكتابتها وعن مسار رؤيتهم التطورية لقضية الحرية ؟ وبالرغم من أن هناك محاولة لمناقشة هذا الأمر في الفصل الخاص بالإطار الفكرى للمسرح المصرى ، فإن المحاولة لم تكن تبين تميزا ، وتاهت وسط الخضم السردى المكثف للمسرحيات داخل هذا الفصل بشكل ينجش منه ضياع ملاحظه الأساسية .

— حاولت الباحثة رغم كثرة التفاصيل داخل كل فصل أن تقدم ملخصا مجرد فيه الأفكار الأساسية . وهذا توجه منطقي

والفنية المترابطة^(٥) ثم استيعاب الكتاب المختلفين في إطار هذا الطرح من خلال المقارنة، وهذا لم يحدث بشكل منظم، يوظل تناول المسرحيات بوجه عام يقوم على النظر إليها بوصفها أقرب إلى الوثائق السياسية - بشكل صريح أو ضمى - منها إلى النوع الأدبى . مع رسم ملامح خلفية تاريخية عامة للواقع السياسى المعيش في تلك الفترة .

— أفحمت الباحثة نفسها في قضية الشكل والمضمون على أساس أنها تقوم بمعالجة النصوص بمعالجة فنية ، ولكن بدا تناوئها عاجزا عن استيعاب الجدل الناشئ عن تلك الإشكالية في المجال الأدبى، ومدى تأثير ذلك على الدراسة المنهجية للعلاقة بين الواقع والعمل الأدبى ، ويرجع ذلك إلى نقص الخبرة والمعلومات في هذا المضمار .

— ينطوى تعليق الباحثة على الأسلوب الفنى للمسرحيات إجمالا على إشكاليين : الأول ، الحكم على الشيء نفسه حكيم قد يتعارض ما ترتب عليها تعارضا منطقيا ، فالأسلوب غير المباشر تعبير عن دواع فنية، وفى الوقت نفسه يستخدم هذا الأسلوب عندما يضطر الكاتب إلى الالتفاف حول المعنى تقاديا للفهر والتسلط ، بمعنى آخر هناك احتمال مؤداه أن يلجأ الكاتب إلى تجنب الأسلوب غير المباشر في حالة وجود الحرية . وبالتالي قد يتعارض هذا تعارضا منطقيا مع كون الأسلوب المباشر متعارضا مع الدواعى الفنية .

الثانى : يتعلق بمجاوزة مستوى التخصص في مبحث العلاقة بين الواقع السياسى والأدب من حيث مصطلحاته ومعالجة مستوى الحديث عن أسلوب مباشر وآخر غير مباشر ، فالمباشرة أساسا تتعارض والتعبير الفنى الخلاق .

— لا توجد قاعدة ثابتة تبعها الباحثة في التحليل الدلالى لرموز العمل الفنى ، فمثلا مسرحية (المحلل) لفتى رضوان نظر إليها على أنها تعبير عن طبيعة المشاركة السياسية ، هذا يدفعنا إلى التسليم بأن أى تصوير لعلاقة اجتماعية داخل مسرحية قد ينطوى في باطنه على دلالة سياسية . وذلك ما لم تكشف عنه الباحثة في بقية المسرحيات .

وموضوعي في العرض ، ولكن أسلوب الكتابة يشوبه امران :
التمميم المفرط أحيانا، والميل إلى استخدام عدد من الصيغ
اللغوية الإنشائية التي تتنافى مع الروح العلمية للعمل .

— نخلو الدراسة من أية إشارة.. نتطوى على توظيف مقارن-
إلى دراسات سابقة عالجت هذا الموضوع أو ما يتصل به ،
خاصة أن الحرية ارتبطت بكثير من القضايا التي يمكن أن نجد
صلى لها في أعمال أخرى تسمح بوجود إطار جيد للمقارنة بما
لا توجد مراجع في علم اجتماع الأدب رغم أهميتها في هذا
المضمار ، خاصة إذا تعاملنا مع الحرية في جانب أساسي منها

عل أنها قيمة اجتماعية ، ويلاحظ أيضا أن المراجع الأجنبية
تقف عند حدود الجزء السياسي فقط . وهذا شيء لاقت
للخطر ، بالرغم من أن هناك العديد من المراجع التي تناولت
علاقة الأدب بالرؤية السياسية ، خاصة تلك المتصلة بتحليل
العلاقة بين الأدب والبناء الطبقي وما يفرزه على الصعيد
السياسي .

في نهاية هذا العرض لا يسعنا إلا الإشادة بالجهد المقدم من
الباحثة في ميدان من أكثر الميادين تعقيدا وصعوبة، ألا وهو
مبحث العلاقة بين السياسة والأدب .

الهوامش :

- (١) هذه الدراسة في الأصل رسالة ماجستير قدمت إلى كلية الاقتصاد والمعلوم السياسية - جامعة القاهرة بعنوان الكتاب نفسه وأجيزت بتقدير ممتاز سنة ١٩٨٤ .
- (٢) المسرحيات هي : (الوالد) و (الدخان) ليخاتيل رومان (و المحلل) و (الجبلد للحكوم عليه بالإعدام) لفتحي رضوان ، و (قهوة الملوكة) للمفنى
الحولى و (الفق مهران) لمبد الرحمن للشرقاوى و (ملكة الحلاج) لصالح عبد الصبور (اقترح يا سلام) لرشاد رشدى و (حلاق بغداد) لالتريد فريج
(القوافير) ليوسف ادريس .
- (٣) انظر خاتمة الكتاب من ص ٣٥٧ إلى ص ٣٦٧ .
- (٤) انظر من أجل مزيد من التفصيل في موضوع الاستتلاق : جابر عصفور : (نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية) ، مجلة (فصول) - المجلد الأول ،
المعد الثالث ، أبريل ١٩٨١ .
- (٥) انظر من أجل مزيد من التفصيل في هذا الموضوع : سيد البحراوى في (البحث عن لؤلؤة المستحيل) دراسة للقصة أمل دنقل : مقابلة خاصة مع ابن
نوح ، الفصل التمهيدى : نحو منهج علمى للدراسة النص الأدبى . من ص ٧ إلى ص ٣٧ .

الفكر السياسي

عند كافافيس

وائل غالى

وخصصت ويسفا الجانب الأكبر من دراستها الغنية لأفكار كافافيس السياسية ، ولم تقف قط عند قيمة أعماله من الناحية الأدبية والفنية ، ولم تظهر ما يتعلق بحساسيته الجمالية ، أو ما يخص البعد النفسى لتكوينه ولوجدانه .

واعتمدت الباحثة على تعريف للسياسة صاغه الشاعر أودن W. H. Auden . يعبر عن توجه كافافيس العام فى نظريته إلى السياسة .

والتعريف يعاصر فكر كافافيس حيناً ، ويضرب فى جذور الفكر اليونانى القديم حيناً آخر . فالسياسة عنده تضاهى « الفضيلة » بللمعنى السائد فى العهد الكلاسيكى والقرن الثامن عشر التنويرى وخصوصاً مونتسكيو ، وتشاكل مفهوم « الآن » (١٨٦٨ - ١٩٥١) الفيلسوف القرنى المعاصر ، كما أورده ضمن كتابه الكلاسيكى شبه المدرسى (مدخل إلى الفلسفة) : إن السياسة علاقة معقدة بين الإنسان والإنسان الآخر . تبادل بينها وتجارة . ويقوم المجتمع على مجموعة من الأفعال وردود الأفعال وعلى توفيق مركب من علاقات القوى . على أن شاغر الإسكتلندية قد أدرك مبكراً أن السياسة ليست على هذا النحو التجريدى الخالص ، وأن عصره يحكمه حكام

أصدرت دار « الآداب الجميلة الفرنسية Les Lettres Francaises ذات المستوى العلمى والأدبى الرفيع ، عام ١٩٨١ ، ضمن مجموعة كتب « السلسلة الملمية الجديدة » كتاباً للباحثة اليونانية مارينارىسفا المتخصصة فى العلوم السياسية تحت عنوان (الفكر السياسى عند كافافيس) وهى الدراسة التى تقدمت بها لتيل دبلوم الدراسات العليا فى العلوم السياسية من جامعة القانون والاقتصاد والعلوم الاجتماعية (جامعة باريس ٢) تمهيداً لرسالة الدكتوراه التى تعدها حول الفكر السياسى فى المأسى اليونانية القديمة . وهى تشغل الآن منصبا مهماً بالمكتب الثقافى التابع للسفارة اليونانية فى باريس .

ولكى تقوم بمهمة الحفر فى جذور الفكر السياسى عند كافافيس اطلمت الباحثة على نصوص كافافيس نفسها فى اللغة اليونانية ، وعولت على جملة من المراجع الأساسية حول الاحتلال البريطانى لمصر ، وحياة كافافيس فى مصر ، والشعر اليونانى الحديث ، ومصر الحديثة ، وغيرها من المراجع فى اللغة اليونانية والفرنسية والإنجليزية التى تشبث الأدب والتاريخين القديم والحديث .

ولم يحزن كافنايس قبل حزنه من احتلال أجنهى من حضارات متاخرة أو متحلة لبلاده ، فتظهر غية أمه وباه من مستقبل وطنه .

وعما يولد السمة والضعف في نفس الباحث اليونانية ، وأنفس العديد من القراء ، كثرة تكرار الناس والكتاب والمفكرين والنقاد لبعض الأحكام السابقة حول الفكر السياسي عند كافنايس . فهم حينما يطالعون قصائده تروقه الشخصيات التاريخية ويولعون بالأحداث التاريخية الغزيرة والغنية ولا يتحولون عن الظاهر إلى الباطن .

فشعر كافنايس يشم بالسمات السياسية لا بالسمات التاريخية للأدوية بمعنى أنه يطابق « بين الأشياء المروية (المراد من الأشياء المروية الأشياء الجارية أمام العين المجردة ضمن مرحلة تاريخية تبدو أول وهله ضئيلة الأهمية) وبين الأشياء اللامروية (المراد من الأشياء اللامروية تلك الأشياء السلوية المقبول منذ قديم الأزل حتى اليوم ، ومن بين الأمثلة البيئة مثال « الروح الهلينية ») .

وبالطبع ، ليست هي المرة الأولى التي نطالع فيها تلك الفكرة حول التطابق ، وإنما سبق في اعتقادها بول فاليسرى وسبق أن قال بها بولير . وعلى هذا فإدور التطابق بين التاريخ والظاهر من جهة وبين السياسة الباطنة بداخل قصيدة « النوافذ » من جهة أخرى ؟
تقول القصيدة :

« في هذه الغرف المظلمة التي أمسى فيها أياما ثقالا ،
أروح وأغدو باحثا عن النوافذ .
عندما تنفتح نافذة سيكون هذا عزاء ، لكن النوافذ لا أثر لها ،
أو لنى غير قادر أن أغير عليها .
وربما كان من الأفضل ألا أجددها ، ربما كان النور عليها جديدا ،
من يدري ، من أشياء جديدة ستظهر » .

تميز عام ١٩٩٦ أثناء كتابة هذه القصيدة بالانخيار الشامل لليونان أمام تركيا في حربها للمستمرة .

• هذه الأبيات وغيرها مما سيرد ذكره من شعر كافنايس مأخوذ عن ترجمة تميم عطية في كتبه « كافنايس شاعر الإسكندرية » القاهرة ١٩٩١ .

فاسدون ، فأثر العودة إلى الزمن الملقى حينما وإلى العهد البيزنطي حينما آخر ، شاعرا بأن السبب في انهيار المجتمع اليوناني الذهبي القديم هو قيام النظم الملكية المستبدة وسياسة القمع التي فرضت على « الحرية اليونانية » إقلمة جبرية داخل النفس ، يئلى عن شوائك الصراع السياسي والكضاح السياسي .

ودعشت السيدة ريسفا لما قيل حول الشعور الوطني لدى كافنايس . وكان البعض قد اعتبره شعورا وطنيا حادا مبالغاً فيه ، وذهب في ذلك إلى حد التطرف الشوفى . أما البعض الآخر ، فروج لفكرة غريبة جوهرها أنه يؤمن بشيء اسمه « المعنصر اليوناني » تم إطلاقه على نسق النموذج النازى أو الفاشى أو غيرها من النماذج المعنصرية .

والصواب في تصور ريسفا أن ما يكمن وراء حماسة كافنايس الحقيقية الصادقة الفنية للوطن هو شعوره الدقيق بانحلال الأمة اليونانية . ونستطيع قراءة شعوره الوطني في الفلسفة التي جاء بها إيسوقراطيس Isocrate (٤٣٦ - ٣٣٨ - قبل الميلاد) في عصر الوحدة اليونانية الكبرى . فقال : « إننا نعتبر المرء يونانيا حينما يشاركنا ثقافتنا » .

وبالتالى ، يبدو من العسير أن نرفع رايات المعنصرية ، أو العرقية في وجه كافنايس . ويبدو ذلك خروجاً تاماً على الموضوع وخروجاً كاملاً على جوهر الفكر السياسي عند كافنايس ومضمون إبداعه الفنى والأدبى عموماً .

وإذا طلعنا على أحدث ما أضافته العلوم السياسية الغربية إلى مجال التحليل الدقيق ، سنترك فاصلاً واضحاً تقيمه تلك العلوم بين الوطنية من جهة ، وبين الشعور الوطني من جهة أخرى ، وبين التطرف الوطني والمعنصرية من جهة ثالثة .

ففى حال كافنايس يجب أن نأخذ في الاعتبار أنه كان أحد سكان أطراف البلاد اليونانية الذين يمتازون بروح وطنية قوية ويشعور وطني حاد . أما هذه الحدة في الشعور الوطني فسيها التشوق الثقافي اليوناني على مستوى العالم وتوقع الحضارة اليونانية الموضوعى على كافة الحضارات الأخرى في زمن من الأزمنة .

الديكتاتوريات القديمة كافة ، وعشق كليوباترا ملكة مصر ونسى روما وأوكتافيوس عدوه السياسى ، وتجاهل الإستراتيجية الرومانية الكبرى وعاش فى مملكة وهمية نحها بنفسه ولغسه ، واقمها الوحيد السيطرة على مصر وفيثيقيا والجليل وقبرص .

وصحيح أن أنطونيوس كان يعود من حين إلى آخر إلى إيطاليا ، لكن الإسكندرية كانت قد تحولت فى نظره إلى عاصمة العالم ، فاعتنم أوكتافيوس عدوه السياسى المشهور الفرصة ، وانقض على أسطول أنطونيوس فى معركة أكتيوم عام ٣١ قبل الميلاد ، فقتضى على أنطونيوس تملأ وسيطر على مصر

والمراد من استلهام شخصية أنطونيوس فى قصائده إبراز الحاكم بعيدا عن الحكم وضياح السلطان بسبب العشق .

وهكذا انتقل كافافيس من « نوافذ » (١٨٩٧) الذات المغلفة إلى نقد فساد الحكام « عندما تملت الآلهة عن أنطونيوس » (١٩١٠) ، من سلطان « أنا » المرضى إلى افتتاح الأنا فى مواجهة « السلطان » الحاكم .

ففى قصيدة « إيشاكا » كذلك ، سنجد إلى جانب استحضار النموذج الأفلاطوني القديم فى « السياسة » و « النواميس » تركيدا واضحا على عسر الطريق السياسى ، وإيماءة إلى رحلة أفلاطون من أثينا إلى مكان آخر بحثا عن المدينة الفاضلة حتى وصل إلى مصر حيث كبار العلماء آنذاك وتقوى الحضارة المصرية .

« إذا ما شلحت الرجال لإيشاكا فلتتم أن يكون الطريق طويلا حافلا بالمغامرات ، مليئا بالمفار . لا تخش الفيلان والمردة وآله البحر الغاضب فإنك لن تلقاها فى طريقك مادام فكرك سلبا ، والمحافظة الحالية تقود وروح وجسدك .

واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتتعلم وتتعلم من الجاهلة ..

لكن « إيشاكا » فى فكرك دائما ، والوصول إليها هو مقصدك . ولكن لا تتعجل فى سيرك . الأفضل أن يدمر السفر ستين عطية وأن تصل إلى الجزيرة صجورا غنيا بما كسبه من الطريق . لا تتوقع أن تمنحك « إيشاكا » ثراء .

أما النوافذ فترمز إلى انفتاح ألقى سياسة عريضة ، وإلى العودة إلى الأحوال الحقبة ، وتذكرنا بالطبع بأسطورة الكهف فى « جمهورية » أفلاطون حيث تتلوح العبر من ألق درجات المعرفة الحسية إلى الحق .

كما تشير هزيمة اليونان أمام الأتراك عام ١٨٩٧ فى البينان القنى للقصيدة على انغلاق الذات الشاعرة على نفسها ، مما يدفعنا إلى تسمية فترة ما قبل ١٩١١ بفترة « التقليد للمرضى للأنا » . أما عام ١٩١٠ فيمثل تمثيلا دقيقا لتحول كافافيس من حال الانغلاق الذاتى إلى حال الانفتاح على الآخر . فقد تم سحب القوات الأوروبية من جزيرة كريت فى ٢٧ يونيو ١٩٠٩ ، ودفع العلم اليونانى ، وبدأ تاريخ الاستقلال اليونانى عن السيطرة التركية ، ووسط غضب شعبى كسح تجاه مهانة الحكومة الأتينية للقوى الخارجية برز أيلوفر فيثيريلوس Eleonthe Venzelos زعيما ليبراليا للمقاومة الباسلة .

فكتب كافافيس « عندما تملت الآلهة عن أنطونيوس » . « عندما تسمع فى منتصف الليل فجأة ، فرقة من اللحنين تمر فى الطريق ، خير مرئية بموسيقاها الصاعدة ، يصيحاها الذى يصم الأذان ، كف عن أن تنب حظك الذى ضاع ، وخطط حياتك التى انحطت ، وآمالك التى انحطت . دع عنك التوسلات غير المعجبة .

كن كمن هو على أمة الاستعداد من قديم . شجها جريتا ودعها . ودع الإسكندرية التى ترحل . وبالأخص ، حطو أن تحدد . لا تقل إن الأمر كان حاليا ، وهما فى ألتيك وكلها - آمال بالية مثل هذه لا تصدق .

والمراد بالطبع من « الفرقة » الإشارة إلى فرقة « ماكوس » وفرقة الآلهة الثانوية التى تبدل حالها وانتقلت إلى صفوف العدو بعد وفاة أنطونيوس .

ويبدو شخصية أنطونيوس طاغية على خيلة كافافيس فى هذه الفترة ، ذلك أنها رمز تاريخى لنهاية شخصية ساحرة فانتة على نحو مأساوى أسود ، وهو ثانيا شخصية أنطونيوس وثيقة الصلة بالإسكندرية .

ومن المعروف أن أنطونيوس قد طلب فى عام ٤٢ قبل الميلاد من الإمبراطورية الرومانية السيطرة على الشرق . قصد من خلال ذلك الأساطير والأحلام المألوفة والكوايس فى قلب

إن كنتم قد هزمت ، فلم يكن الخطأ منكم ويكل إياه وجلال
أهزمكم .

لقد أراد أهل اليونان أن يفخروا بأعجدهم يوما ، سوف
يلذكرونكم قائلين « هؤلاء بنو قونا ، انظروا إلى أفعالهم » .

وحق عام ١٩٣٢ سيقطع الإبداع الشعري عند كافافيس
محكوما بقاعدة شكوك ما بعد الحرب السابقة بكل ما يجتريه من
قلق خفي واهتزاز عميق وحيرة قوية في استقرار البناء السياسي
والاجتماعي اليوناني والمصري والعالمي .

لذلك يستعصر كافافيس نماذج السياسة من الماضي
المجيد ، وأحداث التاريخ البائد ، ويتأى عن مجرى الأحداث
الدائرة حوله ليستخلص العبر ويصوغ الرموز ويصوغ الثوابت
والفكر .

فحينما تنتلوا « الحقيقة اليونانية » يبدو ضروريا الانتباه إلى
أمر بالغ الأهمية يخص مولد الدولة اليونانية الحديثة . فقد
تكونت بعد حرب التحرير (١٨٢١ - ١٨٢٧) وطرد الاحتلال
المتتالي لأراض أسماها الاستعمار « الأراضي المنضمة » ،
إشارة إلى الأراضي التي ضمت بعد أن كثر فيها السكان
اليونانيون ، ويعلمنا تم فصلها عن دائرة السيطرة العثمانية .

وتميز اليونانيون المشردون عن اليونانيين جميعا بشعور وطني
يوناني بالغ الحساسية والقوة والوهج ، وكانوا يعيشون منذ
القرن الماضي حكم « الفكرة اليونانية العظمى » وحنية
احتضان أدولة اليونانية لكافة التيارات المحلية .

وبالرغم من موقف كافافيس الذي وقفه ضد التيارات
اللاعقلانية في السياسة ، وبالرغم من شكوكه وانتقاداته العنيفة
لفلسفات « الروح اليونانية » ، فقد حمل بداخله شعورا
محوره : لقد ظلم التاريخ بظلم اليونان وجرحها على طول
تطورها وعرضه .

عشق الروح اليونانية وفكر بأسلوب عقلاني في الوقت
نفسه ، فتمزق بين الانحطاط الواقع وبين الازدهار المنقرض .

ولم يندفع كافافيس نحو النظرة المتصرفة إلى العالم رغم إيمانه
بالوحدة المحلية واستمرارها عبر التاريخ . ولا تعني كلمة

ولفتت الباحثة رسفا أنظار القراء إلى تلك المصادر الأساسية
التي زودت كافافيس بالمعرفة التاريخية الدقيقة ، فذكرت
(تاريخ الأمة المحلية منذ أقدم العصور حتى أيلنا) للكتاب
اليوناني قسطنطين بابار بيجسبولوس (١٨١٥ - ١٨٦١) ،
وأشارت إلى أن الكتاب قد صدر في خمسة أجزاء من سنة ١٨٦٠
إلى سنة ١٨٧٤ ، أي أنه قدم في نسق متكامل الوحدة التاريخية
للأمة اليونانية . ذلك أن القضية الوطنية كانت تحتل في القرن
التاسع عشر مركزا الهام الثقافي والسياسي الأول عند الشعب
اليوناني ، ولم يكن هناك أمر آخر يعني اليونانيين سوى استرداد
الأراضي المحتلة واستعادة المملكة المحلية . كذلك لم تكن
« المسألة اليونانية » منذ مولد المملكة اليونانية حتى الحرب
العالمية الأولى سوى فصل من فصول كتاب « المسألة الشرقية »
ألفه الصراع الدائر بين بريطانيا والغرب من جهة وبين روسيا
من جهة ثانية . أما بريطانيا العظمى وموقفها من مسألة الشرق
فكان أساس السياسة الخارجية اليونانية نتيجة سيطرة بريطانيا
على أرجاء حوض البحر الأبيض المتوسط كافة منذ مستهل
القرن التاسع عشر ، وتحكمها شبه المطلق في مجرى الاقتصاد
اليوناني عبر اللجنة الدولية لمراقبة الشؤون المالية اليونانية .

عل أنه ظهرت نهضة وطنية كبرى ، وولدت المقاومة
البلغارية المجاورة ، وتفاقت انتفاضة جزر الكريت التي تم
ضمها إلى اليونان عام ١٩٠٨ رغم أنف بريطانيا وغيرها من
القوى الأوروبية الكبرى ، وتغرد شعب أثينا عام ١٩٠٩ ضد
سلطة القصر . ثم توج وصول « اليوفير فينيزيولوس » إلى رأس
السلطة في البلاد المعاصرة الجارية منذ مطلع القرن لتطهير الحياة
السياسية من الفساد .

وما لبث أن عاد الملك إلى مركز السلطة بعد فشل
الانتخابات العامة الحرة في ١٩٢٠ ، وتحمل الخلفاء عن اليونان
إثر هزيمة الجيش في ١٩٢١ في معركة آسيا الصغرى ، على نحو
أعصف من هزيمة ١٨٩٧ أمام الأتراك .

فكتب كافافيس : (أولئك الذين حاربوا من أجل الوحدة
الأيونية) :

« يا أيها الشجعان الذين حاربوا دون أن يخشوا أولئك
الذين خرجوا من كل الحروب متصنعين ولا تريب عليكم

إلى الإسكندرية حيث البيئة الثقافية والسياسية المنفتحة على الأجناس والأعراق والطوائف والأديان والمذاهب كافة ، وعلى كبريات المشاكل الدولية ، وكانت الإسكندرية هليانية على نحو من الأنحاء ، متنوعة الجماليات ومبينة على نسق شديد الفجاءة ، تحكمها حضارة السوق الواحد والاقتصاد العالمى الواحد .

ومن جانب آخر ، ظل شاعر الإسكندرية تحت سيطرة الشعور الحاد بانحطاط الأوضاع وبهشاشة الإمبراطوريات من الكينية إلى الفارسية والرومانية والبيزنطية والعثمانية . كما ظل يتأمل زوال الدولة المقدونية وانقراض النظم الملكية الهلينية وضياح إسارطة . فكتب عام ١٩٨٩ (الصراع البحرى) ، تلك القصيدة التى يشعر فيها بأن أية سياسة إمبريالية تنفض بالضرورة إلى كارثة مجتمعية شاملة ، كما يبين ذلك من خلال ما آلت إليه هزيمة القرس عام ٤٨٠ قبل الميلاد وما جاء فى مسرحية (القرس) لإسخيولوس ، أحد أعظم شعراء التراجيديات اليونانية القديمة . كذلك فى مقدورنا استقراء الفكرة نفسها من (معركة مينيسيا) عام (١٩١٥) حيث يومية إلى سبب زوال الدولة المقدونية على يد الملك المقدونى فيليب .

« يلعب الرد هذه الليلة ، ويطلب التسليحة . حل المائدة ، ضعوا وردا مثيرا . فماذا لو كان أنتيوس الملك السوري فى مينيسيا قد اهزم ؟ يقولون إن جزءا كبيرا من جيشه سحق ، ربما كانوا يبالغون فى ذلك قليلا ، فليس بالإمكان أن يكون ذلك كله صحيحا . ولئام فى ذلك ، فهم وإن كانوا غير مولين لنا ، يتمنون إلى شعبنا .

بالطبع ، لن يؤجل فيليب الاحتفال . لمهما كان قد مضى فى حياة قاسية . إلا أنه احتفظ بشيء طيب ، ذاكرة « صاحبة » . ولكن يذكر كيف أكتفى أهل سوريا بالكله ، عندما تلقت مقدونية ، الوطن الأم فى الحرب من قبل ، شر هزيمة وتحطمت .

إلى العشاء ألبا العبيد أضهبوا الثريات واضرفوا الموسيقى » .

وكانت مينيسيا مدينة يونانية موقعها اسيا الصغرى على مرمى حجر من المكان الذى انتصر فيه الرومان سنة ١٩١ قبل الميلاد على ملك سوريا ، وابتدأوا منذ ذلك الحين السيادة المطلقة على

« النوع » فى شعره « المنصر » وإنما تعنى « الأمة » ، كما استعملها الشاعر رئيس فليستينائيس (١٧٥٧ - ١٧٩٨) ، وكل عصر التنوير اليونانى للدلالة على ضرورة تحرير كافة الشعوب على وجه الأرض ، لا الشعب اليونانى وحده . وغير إشارة إلى هذه النزعة الإنسانية العامة تجعلها فى قصيدة عنوانها (فى عام ٢٠٠ قبل الميلاد) :

« من هذه الحملة اليونانية الشاملة ، للصورة ، الباهرة ، التى طبقت شهرها الأفاق ولم يلدن لى نصر فى الشهرة نصرها .

من هذه الحملة التى لم يسبق لها مثيل ، خرجنا نحن السكندريين ، مع أهل أنطاكية وديون والشم وعديد غيرنا من يونانى مصر وسورية وأولئك اللين فى بلاد القرس وميديه وسائر الآخرين كلهم .

أخرجنا علنا اليونانى الجديد شامخا بأفاليما الراسمة وأنشطتنا للتنوع ونحرمنا الفكرى ، ولتنتا اليونانية الواحدة التى حملتها حتى ماكتريا يل وإلى الهند نقلناها » .

ولا تعنى الدعوة إلى بناء « العالم اليونانى الجديد » العودة إلى العالم القديم أو إلى العصر الكلاسيكى ، حيث كانت اليونان مفككة إلى عدة دويلات تسودها الروح الإقليمية الانفصالية . وليست « الأنشطة المتنوعة » المؤسسة على قاعدة التحرر الفكرى سوى الإشارة إلى بناء مجتمع تنسج كافة التيارات والآراء والمؤثرات التى تجاوزت باللغة اليونانية ، اللغة العالمية المشتركة المقبلة .

ومن هنا الاقتراب الشديد لمفهوم كافافيس من تصور Isocrate ، ونظرتة إلى السيادة اليونانية على الكون : « نعتبر المراه يوناني حينا بشاركتنا ثقافتنا » أى أن المراه هو القراءة الثقافية أو الروحية ، لا قرابة الدم أو قرابة المنصر أو الانتهاء العرقى .

وليست مصادفة أن يمتلك كافافيس مفهوما ثقافيا لا عنصريا لسيادة اليونان على العالم .

مصادفة كذلك ألا يكون من دعاة المركزية الهلينية التى هى أقرب إلى الوطنية الضيقة ، أشبه ما تكون بالشوفينية والتطرف العرقى . فقد عاش فترات التكوين الأولى فى إنجلترا ثم رحل

واسماء شاعر الإسكندرية من عجز الملوك الخونة ووصولهم إلى حد السقر « سيرا » على الأقدام ، كما تقول قصيدة « لوجه استياء الملك السوري » :

« استياء دكتريوس ، الملك السوري ، عندما بلغه أن أحد الملوك البطالة وصل إلى روما في حالة يرثى لها ، سائرا على قدميه ، رث الثياب وغير مصطحب من الخدم سوى أربعة .

سوف تضحي الأسرة المالكة بأسرها لأجل هذا ، مضخة للأفواه في روما ومطاراً لسخرية لا يتضب هناك معها . يصرف الملك السوري جيداً أنهم جميعاً أصبحوا خدماً للرومان ورهن إشارتهم ، يتلفونهم عن مروشهم حينما يحلو لهم . هذا يعرفه أيضاً . »

وبالطبع لا يستثنى كافافيس حال مصر قبل الاستقلال من هذا الترجمة العام لحلمة الأجنبي .

وربما تكون هناك محاور عديدة مضمرة أو صريحة حول علاقة المثقف بسلطات مختلفة كسلطة الرأي العام ، أو السلطة الدينية أو سلطة الأب والرجل والمعلم أو سلطة القيم السائدة والأعراف السائدة والتقاليد والعادات ، أما كافافيس فيحدد مفهومه لعلاقة المثقف بالسلطة من وجهة نظر ثنائية البنية تتعلق في الحالين بسلطة الحاكم .

فعل الحاكم أولاً أن يصون حقوق المواطن ويضمنها ويحترمها . وإذا أردنا العودة إلى شعر كافافيس رجعنا إلى قصيدة « خصائص » (١٨٩٥) .

وعليه ثانياً ألا يتحول إلى طاغية كما يبدو ذلك في قصيدة (مزينة) التي كتبها في يوليو ١٩٠٥ ونشرها في يونيو ١٩١٠ ، عام التغير الخامس في حياة كافافيس الشعرية ، حيث عاد إلى أصول الفكر اليوناني وصور الديمقراطية على أنها نظام عظيم يشارك فيه الناس مباشرة في صناعة القرار السياسي والدبلوماسي ، تماماً كما يحق لهم المشاركة في التمثيل المسرحي والفوز بالجوائز الثقافية الكبرى .

لذلك ، كان كافافيس صاحب حسن سياسي رفيع المستوى حد البصيرة ، لكنه لم يبلور رؤية سياسية واضحة تمام الوضوح

الشرق الحلبي ، وهو الأمر الذي لم يره فيليب المقلدون ، المسند ، صاحب البصيرة الضيقة ، والحقد العجيب ، واللابالاة الكاملة ، مما كانت تعنيه معركة ميسينا من حرب من أجل بقاء الروح الهلينية .

ومن ناحية أخرى ، كان كافافيس في شبابه في حيرة دائمة بين مصر وإنجلترا وتركيا واليونان ، فقد كان يتردد على بورصة القطن ، حيث أصداء الأزمات العالمية وتأثيرها في مجرى الأسعار ، واكتشف القواسم المشتركة بين « السلام » بلقهوم البريطاني وبين « السلام » بلغمي الروماني ، ولاحظ بجلاء تفكيك الخلافة العثمانية وفشل الجهد للبلولة من قبل الملوك التابعين في سبيل الحرية والممارسة الحرة لسيادتهم وتحصين سيادة البلاد . ومثل هؤلاء الملوك الملك دكتريوس سوتريوس (١٦٢ - ١٥٠ قبل الميلاد) حفيد انتيوخوس الثالث الأكبر الذي قتل على أيدي الرومان في معركة ميسينا عام ١٩٠ قبل الميلاد . أيضاً ابن الملك فيفوباتور ، وريث التاج السوري ، طرد من الحكم لصالح حفنة من الغامرين المفتونين بالروح السلفية . تقول القصيدة التي تحمل اسمه (عن دكتريوس سوتريوس) (١٦٢ - ١٥٠ قبل الميلاد) :

« خاب أمه في كل ما يريده .

كثيراً ما تخيل نفسه يتجزأ أعمالاً جساماً ، تهيئ التيذاقة بلاده منذ معركة المزيمة . تخيل نفسه ، وقد أعاد سوريا من جديد دولة ذات نفوذ ، بهيوشها ، وأساطيلها وثرواتها وبلاغها الضخم » .

(ثم يرى الشاعر حلم بإعادة إمبراطورية بيزنطية يقودها حاكم يوناني :

« وقد حان في روما كثيراً ، وذائق كؤوس المرارة كلما لمس في أحاديث الندامى رغم أدهم الجلم ، وبالغ رقههم نحوه ، إذ كان شاباً من أسرة كبيرة ، ابناً للملك السوري ليولوباتوز - كما لمس ، رغم هذا ، شعوراً غفياً بالاحترار للأمر المالكة اليونانية على الدوام يؤكّدون أن دولتها زالت وما عاد ملوكها صليحين لشيء جاد ، بل صاروا حتى عن الإمساك بمقاييد الحكم عاجزين » .

الأسف للمر ، وشكلاً من أشكال الوعي بالعجز ، وبالتالي جعله يقتحم غمار الحياة السياسية العملية بل اعتزل تماماً الحياة السياسية بكافة مستوياتها ومبرراتها . ولم يرقى السلطة وسيلة لتحقيق أحلامه الاجتماعية . كما أنه لم يفكر قط في ارتقاء المناصب السياسية أو الوزارية .

على أنه واجه الإدارة الاستعمارية البريطانية في مصر ، وكتب قصيدة لم تشر بعد في اللغة الفرنسية أو العربية عنوانها (٢٧ يونيو ١٩٠٦ الساعة الثانية بعد الظهر) يروى فيها قصة أم تبكي ابنها بعد أن قرر المستعمرون إعدامه . كذلك تثير قصيدة (إيليانوس مونثي ، السكندرية ١٩٢٨ - ٦٥٥ ميلادية) إلى واقع الحياة المصرية في ذلك الوقت .

« بكلام وتظاهر ، ولأن يدعى سأضح لنفسى درها فائقا
أواجه به الأشرار دون أن يتأني منهم خوف أو حوار .
سيريلون الإضرابى ، ولكن ما من أحد يقربى ،
سيعرف أين تكمن جراحى وأين نقاط الضعف تحت درع
الخطاف الذى أرتديه .

بهذا روح الليالياتوس مونثي يتظاهر ، ترى هل صنع هذا
الفرع لنفسه حقاً وحتى به ، إنه لم يرتد طويلاً ، هل أبى
حال ، ففى السابعة والعشرين من عمره أدركته المنية في
صليبة » .

وشغلت قضية التبعية السياسية لقوى خارجية مركز اهتمام
كافافيس وفكره السياسى ، فقد كتب قصيدة (ديماراتوس) في
أغسطس ١٩٠٤ وأعاد صياغتها في نوفمبر ١٩١١ ثم نشرها في
سبتمبر ١٩٢١ . هذا مطلعها :

« شخصية ديماراتوس » كانت الموضوع الذى اقترحه
عليه بورفيرىوس للمحاورة وقد أوجز السفسطائي الشاب
موضوعه فيها إلى (مزعم أن يعود إليه مزهد من التفصيل في
أطروحة قائمة) .

« في البداية ، انضم إلى حاشية الملك دياربوس ، ويسير
بعده إلى حاشية الملك كيرلسيس ، الذى هو الآن في معيته
يرافقه في حملته .

أخيراً سوف يرد إلى ديماراتوس اعتباره .

لحقه ظلم كبير . كان ابناً لاريسون . وبالمعنى ، رشا

أو فلسفة سياسية عديدة للمعالم أو العناصر أو القوالب . ولم
يصنع نظرية في السياسة مبنية بناء متماسكاً مكملاً ، فقط اعتبر
الرؤية القدرية للكون رؤية مرفوضة رفضاً مسبقاً واضحاً ،
هذا الرفض المسبق من أسس « حسه » السياسى المرفه .

وهو رفض أشار إليه في قصيدة (الذى أقدم على الرفض
الحاسم) ، لا ليومى ، إلى السلبية الكاملة بل إلى ضرورة اتخاذ
الموقف ؛ لأن الآلهة قد تخلت عن الإنسان إلى غير رجوع كما
تقول قصيدة (عندما تخلت الآلهة عن أنطونوس) .

أما قصيدة (الذى أقدم على الرفض الحاسم) فتقول :

« يأتى يوم على الناس عليهم فيه أن يتخذوا القرار
الحاسم ، فيقولوا « نعم » ويقولوا « لا » والمرء الذى تكون
« نعم » جاهزة في أصعاقه يبرز قوا . وإذا يقولها يعضى في
طريق الشرق مؤمناً .
ومن يقول « لا » لا يتم . ولو سئل ثانية فقال « لا » من
جديد ولكن ذلك الرفض ، مع صوابه يدمه طوال حياته .

يقول كافافيس « لا » يحسم للسلطة في حد ذاتها ،
وللسلطة الاستبدادية من حيث الجوهر ، وللعنوان الخارجى
من حيث المبدأ ، مما يوضح مفهومه في العدالة .

فالعدالة عنده شديدة العمومية تشمل « هارمونية » الكون
وقوانين الميكانيكا السماوية اليونانية القديمة وضرورة ضم
قبرص إلى اليونان (١٨٩٦) وطلب إعادة الآثار اليونانية إلى
البلاد (١٨٩٩) واسترداد الأمة المصرية لسيادتها والفلاح
المصرى لحرية .

وقد ترجم دفاعه عن العدالة الاجتماعية أو المبدأ
الاجتماعى بين ١٩٠٩ وبين ١٩١٨ بتفرغه الكامل للمجلتين
كانتا تصدران في الإسكندرية تحت عنوان « جراسمات »
(الأدب) و« تيازويه (الحياة الجديدة) تحت إشراف جورج
سكيليروس مؤلف (مشكلتنا الاجتماعية) (١٩٠٧)
(ومشكلات المليوننة المعاصرة) (١٩١٩) أحد قادة
الإيديولوجيا الاشتراكية آنذاك .

ولم يتجاوز الشاعر حدود هاتين المجلتين إلى العمل السياسى
المباشر لتطبيق فكره الاشتراكى ، مما أثار عنده نوعاً من أنواع

الشعوب بجري الأمور ولا يبالون بالشفافية بينهم وبين الناس .

تذكرنا الباحثة بقصيدة (عام ٣١ قبل الميلاد في الإسكندرية) المنشورة في ١٩٢٤ والمكتوبة قبل ذلك التاريخ عام ١٩١٧ :

« وصل البائع الجوال من قرية على مشارف المدينة وفي الشوارع راح ينادي على « بخور » و « زيتون » يمشي و « عطور للشر » و « لبان » .

ولكن أنى للضيغ وصعب الموسيقى والمواكب أن يتيح لأحد سماع ندائد البائع الجوال .

الجموع تدلعه بالمخاطب . تجرله في طريقها . تلقى به أرضاً . وإذا تطبق عليه الحيرة ينتهي به الأمر أن يسأل مرتبكا ما معنى هذا الجنون الذي يجري هنا ويلقى واحد من الجموع إليه بلوره الأكلوية الضخمة التي روجها القصر :

إن أنطونيوس يمشي هناك في اليونان من نصر إلى نصر .

وبالطبع أوكتاف هو الذي انتصر أمام أنطونيوس وكليوباترا التي ذهبت إلى حد ترتيب عودة احتفالية إلى بلادها . وبخدهم أنصار أنطونيوس أنفسهم والشعب حيناً عادوا وأعلنوا على الملأ انتصارهم الرومي في معركة أكتيوم .

ذلك أن الحكومة التابعة والسياسات التابعة لا تجلب سوى المناقير .

فتقول قصيدة غير منشورة كتبت في يونيو عام ١٩١٧ تحت عنوان (العيد الكبير عند سوسيبويوس) .

« . . يتوجب علينا جميعاً أن نعود من جديد إلى مثورتنا ومؤامراتنا لكي نستعيد صراحتنا السياسية الملء » .

أما قصيدة « من مدرسة الفيلسوف المشهور » (١٩٢١) فتبدو أكثر وضوحاً في الإشارة إلى استياء كافافيس من التبعية في الحكم :

« . . كان الحاكم أحق ، وأولئك من حوله دمي رسمية بوجوه جهمة » .

فالحثباء والمحاثلون والنصابون والمناقون والمخادعون والكذابون وعدجو الشرف والكلمة ، هم جنود الحكم التابع ،

خصومه المرافين ولم يكنهم أن حرّمه من ملك أبيه ، وإنما عندما رضح وانصاع لهم ، مقرر أن يمينا في صبر وأناة مثل مواطن علني ، شتموه أيضاً أمام الناس وحرقوا من شأته في المهرجان . ولهذا ، فهو يتقدم كسيركيس بحماسة ، فمع الجيش الفارسي سوف يعود إلى سبارطة .

وإذا أصبح ملكاً مثلياً كان في سالف الأوان ، سوف يطرد ذلك النذل ليوتيتيليس فوراً ، وسوف يعرضه أمام الملأ لأشد الإهانات . وبعض أياه مفعياً بالقلق مقعماً للفرس نصائحه شارحاً لهم ماذا يجب أن يفعلوا لغزو اليونان .

وفي موضع آخر ، في قصيدة (حب الهلينية) التي كتبها في يوليو ١٩٠٦ ونشرها في أبريل ١٩١٢ يحاول كافافيس النقد الصريح والساحر للألظمة التابعة وتأثيرها على نفوس الناس في ظل السيطرة الرومانية .

« وأحرص على التأكد من أن النقش على الحجر قد أدى بهارة ، وأن التعبير على الوجهه رصين ومهاب . وأفضل أن يكون الناتج طبيعياً بعض الشيء ، لا أحب ذلك النوع من التيجان المألوف في عائلك آسيا الغربية .

يجب أن تكون الكتابة اليونانية كالمتد . لا مبالغات أو إطراءات طئنة ، لا تريد أن يأخذ حاكم الولاية الأمر على محمل سوء ، فهو على السداد يتشتم ويمت إلى روما بالتقارير - ولكن المبارة يجب أن تصف بالطبع كرماً استصفه .

وأعيب بك أن تحرص قبل كل شيء (وإن استحققت بآله لا تدعهم ينسون ذلك) أن يضعوا « الملك » و « المخلص » - وأن يضعوا لقب « عجب الهلينية » وذلك بأحرف رشيقة .

والآن لا تحاول أن تمارس على ذكائك بأسئلة مثل « وأين هم الهلينيون ؟ » أو « أي هيلينية بقيت هنا على مشارف زاغروس أو هناك فيما بعد الفرات ؟ »

إن العدلين فيري ، بمن هم أكثر منا بريرة اختاروا أن يكتبوا أسماهم مقرونة بذلك ، فما الضير لو تكتبه هكذا نحن أيضاً .

وعن اللعبة السياسية وراء الكواليس ، يرى كافافيس أنه غالباً ما لا يكثر الحكم للحقيقة ولا يعبأون بمصارحة

بيل الأقرب للذقة أن تحدث عن «الحس» السياسى
أو «الحساسية» السياسية عند كافافيس، ومن العسير جدا أن
تقول إن لديه «أفكارا» سياسية .

فهو ، كئى مواطن يونانى شريف ، يفكر فى مصير الأمة
وعظمة اليونان القديمة والى السكندرية والوسيلة . ومن البديى
أن تعنيه قضية الهلينية والمزائم المتتالية والانحطاط الحثى
لتنظم للملكية وزوال الإمبراطورية البيزنطية وتراجع اليونان إلى
بجرد دولة بلقانية صغيرة .

غير أن كافافيس يتميز عن غيره من الكتاب اليونانيين وغير
اليونانيين ، المعاصرين له والسابقين عليه ، بأنه لم يناصر فكرة
المركزية .

إن كافافيس ابن القسطنطينية عاصمة بيزنطة القديمة
والإمبراطورية الشترامية الأطراف والأعراق والأعراف والمذاهب
والطوائف والأديان واللغات والأجناس والثقافات .

كذلك هو ابن الإسكندرية ، مركز من مراكز الحضارة
الهلينية الساحرة ، وجزء لا يتجزأ من الثقافة الإنجليزية .

وتميز شاعر الإسكندرية بقدره عالية المستوى حل ربط
اليونان بسياق حوض البحر الأبيض المتوسط . ويربط بينهما
ويعن حركة التطور العالمى .

وينطق أخيرا عليه قوله هو نفسه بأن «الحكاه يصرون
ما هو وشيك الحدوث» (١٩١٥) .

فهو سياسى بمعنى إدراكه الحدى بما هو وشيك الحدوث ،
ويعبثه الثقافية لمستقبل الأمور المزروجة بعمل شاق ودراسة
طويلة وفهم متعقل وتأمل عميق .

أما أولئك الذين لا ينتقلون من موقع إلى آخر فلا يرتقون
للمناصب العامة ولا يفوزون بكى حال من الأحوال برضى
الحاكم ، هكذا يحس كافافيس .

ومن بين القصائد التى تومىء إلى موقف كافافيس هذا من
تفاهة السلطة ومشاقتها قصيدة (الملك ديتريوس) التى كتبها
فى أغسطس ١٩٠٠ ونشرها عام ١٩٠٦ ، مستلهما فيها
شخصية ديتريوس بوليورخيتيس ملك مقدونيا اللخوع عن
العرش عام ٢٩٤ قبل الميلاد لعدم اكتراثه بالملك ، فراح يخلع
بالإضافة إلى عرشه جلابيه اللوشى بالذهب ، وألقى بخفه
القرمذى ليرتدى مسرعا ثوبا بسيطا تأهبا للرحيل بمنأى عن
السلطة .

وفى «ملوك الاسكندرية» إيماء واضحة إلى تفاهة السلطة
وسطحتها ، فقد كان أهل الإسكندرية ، كما يقول كافافيس ،
يدركون أن مراسم تتويج أبناء كليوباترا «أقوال فى ثنائية»
ويعرفون كم هى جوفاء .

بالدلالة نفسها نستطيع استقراءها من «نهاية نيرون» التى
كتبها فى ديسمبر ١٩١٥ ونشرها على وجه التقريب فى مايو
١٩١٨ . فقد كانت أيام إقامته بعيدا عن روما أيام متعة كلها فى
الساحر والحدائق والملاعب والأجساد العارية وأسميات مدينة
أنحياش ، بينما راح ملك إسبانيا يدرب جيشه ويجمعه
للاتقضاض على نيرون .

ويستخلص كافافيس من تلك التجارب الفنية قانونا عاما ؛
يفيد أن الإنسان ينزلق فى السلطة مهما كانت هذه السلطة ،
ضعيفة أو معتصة أو طاغية .

لكن استخلاص كافافيس لبعض القوانين لا يدل فى حد
ذاته على أننا نستطيع أن نؤطر فكره السياسى ضمن صورة
دقيقة محكمة تمام الأحكام محددة تمام التحديد .

مقاربة سردية لرواية (يحدث في مصر الآن)

عرض : عبد النبي ذاكر*

سنحاول في عجلة - نرجو أن تكون غير مخلة - عرض أهم القضايا والطروحات التي تناولتها الباحثة الطاهرى بديعة في رسالتها لنيل دكتوراه السلك الثالث من جامعة السوربون الجديدة (باريس III) ، وذلك في موضوع : « محاولة تحليل رواية : يحدث في مصر الآن ، ليوسف القعيد ، (السرد ، الزمن ، الفضاء ، الشخصوص) » . (١٩٨٧ - ١٩٨٨) .

إلى مطارحة مكونات أربعة : السرد والزمن والفضاء والشخصوص .

وقبل عرض هذه المستويات ، التي هي أصلا متداخلة ومتراصة والمعنى يخترقها كلها في وحدتها ، لا بأس من التعريف ببديعة القعيد صاحب رواية (يحدث في مصر الآن) التي صدرت بالقاهرة سنة ١٩٧٧ .

القعيد كاتب مصري من مواليد سنة ١٩٤٤ بالضهرية بمحافظة البحيرة . وهو من جيل الستينيات ، المسمى الجيل الجديد ، أى جيل ما بعد حرب ١٩٦٧ . أول عمل روائي له صدر بالقاهرة سنة ١٩٦٩ تحت عنوان (الجداد) . ثم (اختيار عزبة المنيسى) بالقاهرة سنة ١٩٧٨ . وله (الحرب في بر مصر) الصادرة ببيروت سنة ١٩٧٨ . و (شكراى المصرى الفصيح) ذات الأجزاء الثلاثة :

الجزء الأول : (نوم الاغتياح) القاهرة . ١٩٨١ . الجزء

وقد اشارت الدراسة في مدخل رسالتها إلى أن المظهر السردى نادرا ما احتفى به الشعريين والنقاد العرب . ومن شأن هذا المظهر أن يبين لنا كيف يقول النص ما يقوله . وأن يتأتى ذلك ، بطبيعة الحال ، إلا التركيز على النص وتأويله في حد ذاته ، لضبط معناه أو دلالاته ، بعيدا عن الاحتفاء بالسياق السوسيو - سياسى للعصر ، وبغيره من المكونات غير النصية .

ولضبط معنى النص لجأت الباحثة إلى دراسة شكل ومضمون متنها . وهكذا ، فإن تحليلها أن يكون بنيويا صرفا ، متعلما أن ينفرد في حقل تعداد التيمات . إيمانا منها بأهمية وجدوى المقاربة التكمالية التي تراعى النص في كليته ووحدته الدينامية .

فلتقوم تأثير الرواية المدروسة ، ألح الدارسة أولا على فهم كيفية انبثاقها ، أى دراسة كيفية « القول » من خلال تفكيك التقنيات التي تحكمه . وهو ما أفنى بالاستاذة بديعة

الثاني : (المزد) : القاهرة ١٩٨٣ . الجزء الثالث : (أرق الأغنياء) .

هذا عدا العديد من مجموعات القصصية :

(أيام الجفاف) القاهرة ، ١٩٧٣ . (في الأسبوع سبعة أيام) القاهرة ، ١٩٧٥ . (تجفيف الدموع) القاهرة ، ١٩٨٢ . (حكاية الزمن القريب) ، بغداد ، ١٩٨٢ . (قصص من بلاد الفقراء) ، ١٩٨٥ .

أما عن روايته (يحدث في مصر الآن) فتتخلص وقائعها في قرية الضهرة غداة زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون ، التي اعتقد أنها مفتاح الرخاء . فتم الإعلان أن النساء الحوامل هن اللواتي سيستقطن من هذه الزيارة ، فكان أن أوهم أحد الفلاحين طبيب القرية بحمل زوجته ، ولما اكتشف أمره سُجن وعذب وقتل . ويتناطح أحداث الرواية محوران : محور ما قبل الزيارة ونيل المساعدة الأمريكية ، ومحور ما بعد الزيارة .

بعد هذا التقديم طرقت الباحثة في الفصل الأول إلى المكون الأول للعمل الروائي ، الذي هو السرد . فالحكاية تقدم عبر هذا الأخير . إلا أن المحكي (Récit) ليس تقديمياً بريئاً للأحداث ، لذا ينبغي أن تتم معالجة طريقة حكي القصة ، أي حماية آليات السرد ، عبر تجاوز تخوم الملفوظ (énoncé) . بغية الإجابة عن تساؤلين جوهريين هما :

١ - من يتكلم في المحكي وكيف يتكلم ؟

٢ - ما تأثيرات التحول في المستويات السردية على مجموع الحكاية ؟

وبتطبيق هذه المسلكية ، تبين أن يوسف القعيد قد حطم خطية السرد - مثلهما حطم خطية الزمن - فأتت روايته (يحدث في مصر الآن) عبارة عن مقاطع متناثرة ، على شكل تسجيلات وشهادات وتقارير يكتسب بعضها البعض . إنها استراتيجيات خطائية لعبت دور فمخس الخفي (التزوير ، الخيانة ، وضعية المسؤولين وحالتهم أمام حدث زيارة نيكسون المرتبقة) عبر طوفو المتجلى (موت فلاح) . وهكذا كانت تتدخل معلومات السارد الرئيسي الذي تم فصله عن السارد - الكاتب عبر خدعة الكتابة ، لإبلاغ الحقيقة للمضادة والمخفية لمعلومات الشخصيات في المستوى السردى الأول . تلك المعلومات التي تتسم إما بالانقصان أو الخطأ . أما عن علاقة

السارد - الكاتب / المسرد له - القارئ ، فقد تم استثمارها في عالم القصة بمهارة ، بحيث إن القعيد أدخل القارئ في فضاء القصة ، وألقى المسرد له ، بغية تحقيق انخراط القارئ .

ويبدو أن وظيفة السارد قد تحققت من خلال انتهاج استراتيجيتين :

- الأولى تتحدد في كونه مجرد متفرج عادي يكتب بالملاحظة ونقل الأحداث .

- الثانية تتحدد في كونه يخرج عن حياده ليقيم وجهة نظره . أما الساردون / الشخصيات ، فقد أتت تدخلاتهم بوصفها وسيلة لتذكّر الأحداث والتحقق من الحدث الرئيسي ، الذي هو موت فلاح ، وذلك عبر إدراج شكلين سرديين : الوثيقة والشهادة المباشرة وغير المباشرة . هذا مع العلم أن السارد الرئيسي الحاضر على طول المحكي يعرف أكثر من شخصه ، مع استثناءات نادرة . إنه يفسر الأحداث ، يتممها ، ويدافع عن الشخصيات المجموعة والمقموعة اجتماعياً ، بل إنه يتحد مع الكتّاب الواعي للأثر الروائي ، وهي تقنية استهدفت تركيز المظهر الاحتمالي (Vraisemblable) لشكل المحكي .

إن دراسة السرد لم تكشف عن حال السارد ووظيفته فحسب ، بل عملت على تعرية التقنيات السردية القابعة خلف واجهة تعدد روايات (Versions) وتاويلات حدث واحد هو : موت فلاح .

وقد خُصص الفصل الثاني لدراسة تقنيات الزمن المحكي : الزمن بوصفه سرّاً والزمن بوصفه تخيلاً . والملاحظة الأولى التي أبدتها الباحثة هي أن المحكي لا يتبع أي تسلسل منطقي ، لأن هناك انقطاعات زمنية متعددة ، الشيء الذي أبرز تبايناً بين زمن المحكي وزمن الحكاية المحدد في إطار تاريخي معين : الأحد ٧ يونيو ١٩٧٤ .

إن غياب الوصف على المستوى الزمني قد وهب المحكي إيقاعاً مطرداً . غير أن التلخيص كان يتدخل أحياناً لإزعاج التكافؤ بين زمن الحكاية وزمن المحكي .

أما عن الأزمنة الثلاثة ، التي هي الماضي والحاضر والمستقبل ، فكثيراً ما كانت تلتقي من أجل تقديم إجماع موحد بالخوف والفقر والجريمة والتعاسة .

سائس	1 مستوي	(1 = Vs)
مهيمن	1 مهيمن عليه	
ممتلك	1 ممتلك	

٢ - محور العلاقة : ويطلق للثنائية التالية :

خرق 1 خضوع

وتؤسس هذا المحور تلك التراتبية التي تحكم العلاقة والقطعية بين شرائح متباينة .

٢ - بنية عاملية : (Structure actantielle) :

ويجدها محور الرغبة (ذات / موضوع) ، أي الرغبة في إنجاح زيارة الرئيس نيكسون (باعتبارها برنامج استعمال) من قبل القابضين على زمام السلطة ، بهدف تحقيق تطوير الحياة (موضوع قيمة) ، عبر قتل الفلاح (باعتباره برنامج استعمال) وتصنف باقي العوامل ضمن البرنامج السردى نفسه ، لكن بوصفه مساعداً ثانوياً يُنتج الزيارة النيكسونية بحضوره .

وقد اشتغلت الباحثة على ثلاثة أنماط من البرامج السردية :

- البرنامج السردى الأول يتعلق بإحاطة موت الفلاح بفلاحة من السرية .

- البرنامج السردى الثاني يتعلق بنجاح الاستقبال .

- البرنامج السردى الثالث يتعلق . بتطوير مستوى المعيشة .

لكن البرنامج السردى المضاد يكاد ينعدم . ومن هنا استنتجت الباحثة أن البرنامج السردى الوحيد القادر على مواجهة برنامج أرباب السلطة هو البرنامج المعروض خارج النص ، وفاعله يتوقع خارج النص . إنه القارئ الضماني ؛ الشيء الذي يجعل من رواية (يحدث في مصر الآن) عملاً مفتوحاً ، لأعلى مستوى الدلالة ، بل على مستوى « مصير » الشخصيات الخيالية التي أخذت انطلاقاً من هذه الخاصية وجهها واقعياً .

وأخيراً ، يمكننا أن نقول إن الدراسة قد وفقت في تبيان كيف أن يوسف القعيد قد نجح في إبلاغ خطابته إلى القارئ بمفضل بنية روائية جديدة سمحت له بأن يمنع روايته انطلاقاً جديدة .

وفي الفصل الثالث ، تم تناول مستوى الفضاء الروائي . هذا الفضاء الذي تنفخ سيرة الرواية - مثلاً تنفخ سر الزمن - منذ العنوان : (يحدث في مصر الآن) . فمكان الحكاية يتوزع بين القاهرة والقاهرة مع ذكر أمكنة أخرى ثانوية . وتنقسم الفضاءات - إذا راعينا بعدها الماكروسكوبي - إلى فضاءين يبدوان متعارضين :

١ - فضاء متضمن (Englobant) ، هو فضاء المدينة .

٢ - فضاء متضمن (Englobé) ، هو فضاء القرية .

وعلى الرغم من تباين الفضاءين وتعارضهما إلا أنهما يعكسان العقلية نفسها تجاه استقبال الرئيس الأمريكي نيكسون .

ويبدو أن الفضاء لا يُستغل في الأثر الروائي المدروس بوصفه ديكوراً فقط ، وإنما يتم استغلاله لتقديم فكرة عن عالمين متصارعين : عالم الفكر الجحيمي ، وعالم الثراء الفردي . هذا عدا البعد الإيديولوجي الذي يعكس بعض مظاهر السياسة المصرية .

وقد خصّصت الباحثة الفصل الرابع والآخر من رسالتها لدراسة الشخص ، انطلاقاً من تحديدها لمنهجين :

١ - بنية فاعلية (Structure actorielle) :

تتضمن فئتين من الشخص :

(أ) شخص متواطئة مع السلطة عبر الوظيفة الاجتماعية (الضابط ، الطبيب ... إلخ) أو عبر الوضع الاجتماعي (إقطاعي ... إلخ) .
(ب) شخص مهمشة (الفلاح مثلاً) .
وبيניהما يقف السارد قابضاً بإحكام على خيط السرد .

وقد كشفت دراسة المحاور المميزة للشخص عن .

١ - محور الهوية ، ويضم : الغليان وصفدة والديش ، وإن إحصاءات هذه الأسماء لتتج عن تحديد للوجود الهش والهامشي لهذه الشخص ، معلماً تتم عن قيمتها الرمزية .

٢ - محور السلطة : ويتضمن التناقضات الصراعية التالية :

مدرسة النقد الجديد إعادة تقويم

إسماعيل عبد الغنى

عرض لرسالة الدكتوراه التى تقدم بها الباحث
إسماعيل عبد الغنى احمد إلى جامعة عين شمس ، كلية
الآداب . قسم اللغة الإنجليزية . وقد اشرف على الرسالة
د . رضوى عاشور ود . تيرى إيجلتون ، الأستاذ بجامعة
أكسفورد ، وشكرك فى مناقشتها د . عبد العزيز حمودة
ود . مائى مسعود . وقد لقيت الرسالة بتقدير مرتبة
الشرف الاولى .

الهجوم على النقد الجديد - حقاً - تعبيراً عن المشكلات
العميقة التى تعاني منها الدراسة الأدبية . وربما كان ظهور
النظرية وتغيرها بهذا الشكل ، الذى لم يسبق له مثيل منذ
أواخر الستينيات وحتى الآن ، محاولة لإيجاد اتجاهات
جديدة ، ليس فقط للدراسة الأدبية ولكن ، للعلوم الإنسانية
بشكل عام .

تهدف هذه الدراسة إلى إعادة تقويم حركة النقد الجديد ،
وتختلف عن الدراسات السابقة فى أنها حاولت دراسة هذا
التيار النقدي من خلال ثلاثة أبعاد : تاريخى ووصفى
وتقويمى . وقد جاءت فى ثلاثة أبواب اشتملت على تسعة
فصول ومقدمة وخاتمة وثبت للمصادر والمراجع .

يتناول الباب الأول دراسة تاريخية لحالة النقد الأدبى فى
بريطانيا وأمريكا قبل ظهور النقد الجديد ، حيث سادت
تيارات متضاربة من المناهج النقدية كانت ترى النص الأدبى

تعتبر مدرسة النقد الجديد من أبرز التيارات النقدية فى
بريطانيا والولايات المتحدة منذ نهاية الثلاثينيات وحتى
الستينيات . وهى مدرسة نقدية حاولت أن تعالج النقد الأدبى
بوصفه منهجاً أكاديمياً ، وحاولت روادها تقديم نظرية نقدية
تقوم على أساس الوحدة العضوية للنص الأدبى ، كما حاولوا
صياغة مصطلح نقدي يتناسب مع منهجهم الذى كان يدعو
إلى التركيز بشكل مطلق على الجوانب الشكلية واللغوية
للنص . ذلك المنهج الذى كان يعتبر ، عند بداية ظهوره ، ثورة
على ما سعى بفوضى التيارات النقدية التى اعتادت رؤية
العمل الأدبى وتحليله من زوايا تاريخية أو اجتماعية أو
نفسية ، أو من خلال حياة المؤلف .

إلا أنه مع بداية الستينيات بدأ نجم هذه المدرسة فى
الانحلال ؛ حيث ساد شعور بالثورة على مقولاتها وأفكارها
الرئيسية ، ووجهت إليها العديد من الاتهامات من بينها
التواطؤ السياسى وعدم ملامتها للظروف الراهنة . ولقد كان

حيث الشعرية . فكلينت بروكس مثلاً يؤكد أن الفارق بين الشعر والنثر هو أن الأول يميل إلى التركيز والتكثيف بينما يميل الثاني إلى إقناع القارئ عن طريق تراكم التفاصيل والإقناع العقل . أما رانسوم فيعبر عن رؤيته لطبيعة الشعر من خلال نظرية « اللحظات الثلاث » : فاللحظة الأولى هي لحظة التجربة الفعلية أو الواقعية ، واللحظة الثانية هي لحظة معرفية يتم خلالها تأمل اللحظة الأولى ، وما يتبقى من عملية التأمل هذه يمر إلى الذاكرة ، وفي اللحظة الثالثة يحاول الشاعر استعادة تلك الخبرة عن طريق التصوير . وتبدأ العملية الإبداعية مع محاولة الشاعر إحياء اللحظة الأولى التي استحوطت شيئاً مجرداً عن طريق تجسيدها في صور .

أما فيما يختص بوظيفة الشعر فللنقاد الجدد وجهات نظر متعددة . لكنهم يجمعون على أمرين أساسيين : أولهما أن طبيعة الشعر لا تتفصل عن وظيفته ، وثانيهما أن الفارق بين طبيعة الشعر ووظيفته من ناحية وطبيعة العلم ووظيفته من ناحية أخرى هو الفارق بين الرؤية الجمالية والرؤية غير الجمالية ، والخبرة أو الرؤية الجمالية تتميز بأنها غير نفعية أو غائية . وهم يؤكدون - متأثرين في ذلك بفلسفة كانط - أن الخبرة الجمالية تتميز بغياب الدافع أو الرغبة في الإشباع الغريزي .

وتحمل قضية المعتقد في الشعر جانباً هاماً في نظرية النقد الجديد . ويمكن تلخيص رؤية النقاد الجدد في هذا الصدد في أنهم يؤكدون فصل المعتقدات الشخصية للشاعر عما يكتب ، وكذلك يطالبون القارئ باستبعاد جميع معتقداته الخاصة عند عملية التحليل والتقديم . والمعتقد الوحيد الذي يسمحون به هو الاعتقاد بأن ما يقدمه الشاعر مقبول ويمكن تصديقه حتى وإن كان غير واقعي . ولذا فهم يركزون على مفاهيم القبول والمصادقية الفنية التي يجب أن يتحل بها النص ، والتي تجعل القارئ يتقبل ما يقدمه النص حتى وإن كان يتعارض مع معتقداته وآرائه الخاصة .

إن رفض النقاد الجدد للمناهج النقدية الوضعية ، وتركيزهم بشكل مطلق على النص الأدبي كائنًا مستقلاً بذاته ، يجب توقيمه وتحليله من داخله هو ، لا من خلال الخلفية

بوصفه وثيقة تاريخية ، أو انعكاساً للظروف الاجتماعية العامة أو الخاصة بالأديب أو لحالته النفسية وحسب . وجاء النقد الجديد ليؤثر على هذه المناهج ويقدم بديلاً لها يركز على العمل الفني ذاته دون النظر لأي اعتبارات خارجية .

وقد حاول الباحث تقسيم رواد هذا التيار إلى ثلاثة أجيال : الجيل المؤسسين وهم 1 . 1 - ريتشاردز و ت . س . إليوت ، وجيل الوسط من أمثال كلينت بروكس وجون كرو رانسوم وكان تيت وروبرت بن وارين ، ذلك الجيل الذي حاول تطوير بعض أفكار الرعيل الأول ونشر الفكر النقدي الجديد على نطاق واسع وبصفة خاصة في الأكاديمية . أما الجيل الثالث فيضم بعض النقاد أمثال و . و . ويمزات وبيربزلي وآخرين ممن حاولوا الدفاع عن النقد الجديد حين بدأ يتعرض للهجوم من جهات متعددة ، كما حاولوا إعادة صياغة بعض المفاهيم التي ظل الرواد ينشرونها داخل قاعات الدرس وكذلك من خلال الدوريات والمجلات الأدبية التي أسسوها .

ويشتمل الباب الثاني على أربعة فصول تتناول نظرية النقد الجديد من منظور وصفي . وقد حاول الباحث تحليل آراء النقاد الجدد في طبيعة الشعر ووظيفته وقضية المعتقد في الشعر وكذلك لغة الشعر وبنائه .

وفيما يتعلق بقضية طبيعة الشعر كان للنقاد الجدد آراء متباينة وربما متناقضة في بعض الأحيان ، إلا أنهم كانوا يجمعون على أن الشعر ترتيب أو تنظيم فعال ومؤثر للخبرة أو التجربة الشعرية . فريتشاردز مثلاً يرى أن الفارق بين التجربة الشعرية وأي نوع آخر من الخبرة هو أن الأولى تستوعب أكبر من التنظيم الذي يجعل عملية توصيل هذه التجربة ممكنة وناجحة . أما إليوت فيركز على ثلاث قضايا هي للفارق بين الشعر والنثر ، والطريقة التي يتبعها الشاعر في التعبير عن تجربته ، وثالثها يتعلق بالطريقة التي يتلقى بها القارئ تلك الخبرة وكيفية تفسيرها . ويركز إليوت - كما يفعل ريتشاردز - على قضية التنظيم الفعال للتجربة .

ويركز نقاد الجيل الثاني على قضيتين رئيسيتين : التماسك البنيوي للمصيدة ، والأسلوب الذي يتبعه الشاعر في تقديم

وإذا اعتبرنا الشكلانية الروسية تياراً شكلانياً حقيقياً ، فإن النقد الجديد يعتبر صورة زائفة للشكلانية . ذلك لأن تمسك النقد الجدد بالمنهج الشكل لم يكن إلا محاولة من جانبهم للتعبير غير المباشر عن القيم الاجتماعية والسياسية التي كانوا يؤمنون بها ويدافعون عنها ؛ بمعنى أن أفكارهم وأراهم عن الشكل الأدبي كانت في الأصل تعبيراً عن موقف ايديولوجي يتناسب مع مفهومهم لوظيفة الأدب في محاربة القيم التي سادت في عصر يحكمه أساساً العلم والتكنولوجيا .

وفيما يختص بالمقارنة مع الأرسطوية الجديدة فإنها تبرز عيباً جوهرياً آخر في نظرية النقد الجديد ألا وهو زيف المنهج النقدي الأحادي (The monistic approach) الذي يركز على تحليل الجوانب اللغوية والبنيائية للنص الأدبي دون النظر إلى أية اعتبارات سياسية أو تاريخية أو اجتماعية أو نفسية . وعلى الجانب الآخر ترى الأرسطوية الجديدة متمثلة في رأسها رونالد كرين (R. S. Crane) ترفض الاعتماد على مدخل واحد في دراسة الشعر وتدعو إلى تطبيق منهج تعددي (Pluralistic Approach) في تحليل الجوانب المختلفة للنص الأدبي . ويرى كرين أن رؤيتنا للنص الأدبي محكمة باللغة النقدية التي تتعامل بها معه . فإذا كانت هذه اللغة محدودة وقاصرة على جوانب محددة فإن رؤيتنا للنص ستكون بالضرورة محدودة وقاصرة . وإذا فهو يدعو الناقدين إلى استخدام جميع المناهج والمداخل النقدية المتاحة حتى يتمكن من استكشاف الجوانب والأبعاد المختلفة للنص الأدبي .

أما فيما يتعلق بالمقارنة بين النقد الجديد والنقديكية ، التي جاءت في أعقابها ، فإنها تبرز مزيداً من أوجه التماثل في مدرسة النقد الجديد . فالنقديكية - على عكس النقد الجديد - تدعو إلى منهج جلي في التعامل مع النص الأدبي ، وتقدم مفاهيم جديدة تتألف كثيراً من عيوب منهج النقد الجديد . فبينما يركز النقد الجديد على مفاهيم التوتر والمفارقة والتناقض والغموض والوحدة العضوية ، فإن النقديكية ترفض مفهوم الوحدة العضوية للنص وترى أن كل نص أدبي يشتمل بالضرورة على معضلة (aporia) لا تؤدي إلى تماسك ، بل على العكس ، تؤدي إلى تفككه وانهاره . ويرى النقديكيون أن الكاتب يهدم ما يبني ويفك ما يركب أثناء

التاريخية أو الاجتماعية أو النفسية التي ساعدت على تكوينه ، فكلهم يركزون على الجوانب الشكلية واللغوية . وإذا فزنا نجدهم يتناولون قضايا اللغة وبناء الشعر من منطلق رؤيتهم للنص الأدبي على أنه منتج لغوي يتميز بالوحدة العضوية .

وفي تحليلهم للغة الشعر يعود النقد الجدد مرة أخرى للمقارنة بين لغة العلم ولغة الشعر ؛ فالحقولات الطمعية هي مقولات يمكن التحقق من صدقها أو كذبها عن طريق التجريب والاختبار المعمل ، أما الحقولات في الشعر لا يمكن القول بأنها صادقة أو كاذبة ؛ لأن الهدف منها ليس هو تقديم المعرفة بمعناها العلمي . كذلك يركز النقد الجدد على بعض المفاهيم اللغوية والبنيائية مثل الكتابة والمفارقة والغموض والتصوير وما إلى ذلك من اعتبارات جمالية وشكلية .

أما الباب الثالث فهو محاولة لتقييم أفكار ومفاهيم النقد الجديد ، وذلك من خلال مقارنتها بآبرز التيارات النقدية الحديثة والمعاصرة . ويشتمل هذا الباب أيضاً على أربعة فصول ، يتناول الفصل الأول مقارنة النقد الجديد بالشكلانية الروسية (Russian Formalism) والثاني يعقد مقارنة بين النقد الجديد والأرسطوية الجديدة (Neo-Aristotelianism) أما الفصل الثالث فيقارن بينه وبين التفكيكية (Deconstruction) أما الفصل الرابع والأخير فيتناول النقد الجديد من منظور سياسي .

يرى الكثيرون النقد الجديد نقداً شكلانياً ، لكن عند مقارنة هذا النقد بالشكلانية الروسية تكشف اختلافات كبيرة بين التيارين . فرغم ما بينهما من أوجه تشابه متعددة تتمثل في تركيزهم على النص الأدبي ذاته وثورتهما على المدارس النقدية التي تعتمد المناهج الوضعية في التحليل والتقييم ، فإن هناك فروقاً واضحة بين الصريحتين تتعلق بطبيعة النص الأدبي وقيمتها وبنائها ودلالاته اللغوية . ويتميز الشكلانيون الروس كذلك بأن لنظريتهم أبعاداً فلسفية أعمق وأعرق من نظرية النقد الجديد ، ويبدو ذلك واضحاً في مفهوم شك洛夫سكي (Shklovski) عن « التفرغيب » (Defamiliarization) ومفهوم ياكوبسون (Jakobson) « السائد » (The Dominant) .

بمواقف إيديولوجية أو سياسية معينة هو في حد ذاته موقف سياسي ، ولم يكن صمت النقد الجدد خلال مرحلة المصالحة والتوافق مع الوضع الجديد إلا جزءاً من استراتيجية تهدف إلى تغيير أسلوب المواجهة .

ولقد بدت الدعوة إلى فصل الشعر عن خلفيته التاريخية والاجتماعية في ظاهرها دعوة من أجل الموضوعية الخالصة ، ولكنها في جوهرها كانت تجسد موقفاً سياسياً هؤلاء النقاد عبروا عن اغترابهم وإحساسهم بالعزلة داخل مجتمع يشعرون فيه بأنهم أقلية ، ليس بالثورة ولا المواجهة كما كان الحال في بداية الثلاثينيات ، ولكن بالصمت ومحاولة إيجاد بديل موضوعي لتجسيد القيم والمبادئ التي ظلوا مؤمنين بها . وقد وجدوا في القصيدة ذلك البديل الموضوعي ؛ فقلما يوضع جماليات النص في المقدمة ويضعوا مواقفهم السياسية والإيديولوجية في الخلفية ، بمعنى أنهم رأوا في الأدب تجسيدا للقيم التي ظلوا في تجسيدها والحفاظ عليها في الواقع .

لقد كان التحول من الدفاع عن مبادئ ومثل المجتمع الزراعي إلى مبادئ النقد الجديد ، من الناحية الإيديولوجية تحولاً من الثورة إلى الصمت ، ومن المواجهة إلى الخضوع ، ومن المعارضة إلى التصالح . والاستسلام وتحول الدفاع عن حرية واستقلال وذاتية الجنوب الأمريكي إلى دفاع عن استقلالية القصيدة ، وتحولت قيم التوافق بين الفئات العرقية والطبقية التي كونت الجنوب الأمريكي إلى مفهوم الانسجام والتوفيق بين المتناقضات (Reconciliation of Opposites) في القصيدة . وكذلك تحول الدفاع عن تماسك المجتمع إلى مفهوم التماسك (Coherence) في القصيدة . باختصار رأى النقاد الجدد في القصيدة إحياء وتجسيدا لقيم المجتمع الزراعي الضائع . وكانت محاولات النقاد الجدد للدفاع عن الشعر في مواجهة العلم ، الذي كاد ينهى وجود الشعر ، ومواجهة التكنولوجيا وكل قيمها ~~العلمية~~ ، بديلاً للدفاع عن المجتمع الجنوبي ضد سطوة الثورة الصناعية .

عملية الإبداع . وفي التفكيرية - كما في النقد الجديد - لا مكان للمؤلف في عملية التقويم والتحليل ، بل إن التفكيرية ترى أن عملية قراءة النص لا تبدأ إلا بصوت المؤلف - موتاً معنوياً بالطبع - كذلك فإن التفكيرية تركز على دور القارئ أو المتلقى بل تعتبره المبدع الحقيقي للعمل الأدبي . فإثناء عملية القراءة يقوم القارئ بإعادة إنتاج النص الأدبي وهو بهذا يعيد كتابته . وبينما ترفض مدرسة النقد الجديد النظر إلى المبدع وإلى مقاصده ، أو إلى المتلقى وردود أفعاله الشعرية ، نجد التفكيرية تؤكد هذه المقاصد وردود الأفعال وتضعها موضع الاعتبار .

وهناك فارق آخر بين النقد الجديد والتفكيرية ، فمدرسة النقد الجديد تدعو إلى تحليل النص تحليلاً دقيقاً مركزاً بهدف الوصول إلى تفسير محدد له ، بينما يرفض التفكيريون فكرة أن لكل نص تفسيراً محدداً ويستخدمون التحليل الدقيق للنص لدحض هذه الفكرة . يتناول الفصل الرابع والآخر من الباب الثالث مدرسة النقد الجديد من منظور سياسي ، هنا يمكننا تقسيم رحلة التطور التي مرت بها المدرسة - من الوجهة السياسية - إلى مرحلتين أساسيتين : مرحلة التحدي والمواجهة التي انتهت بالهزيمة الكاملة ثم مرحلة المصالحة . وتشير الهزيمة هنا ، ليس إلى الهزيمة العسكرية ، بل إلى انحسار القيم والمبادئ التي كان الجنوب الأمريكي الزراعي يمثلها في مواجهة قيم المجتمع الصناعي الشمالي التي ظل النقاد الجدد يحاربونها . أما المصالحة فتشير إلى قبول النقاد الجدد بعض معطيات وقيم المجتمع الصناعي الشمالي مع إعفائهم على معطيات وقيم المجتمع الزراعي . وقد تحولت هذه القيم والمبادئ إلى تجسيد مفهومهم عن النص الأدبي ، بعد أن كانت تجسد مفهومهم عن الجنوب الأمريكي ، الذي ضاع تحت وطأة غزو الثورة العلمية والصناعية ، والقيم التي جاءت بها هذه الثورة .

ولقد كان النقد الجديد في جوهره سياسياً ، بكل تأكيد ، رغم ادعاء النقاد الجدد عكس ذلك . فمجرد عدم التصريح

مجالات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● فصول

مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● إبداع

مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطي ججازی

● القاهرة

مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● المسرح

مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنان

● علم النفس

مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● عالم الكتاب

مجلة فصلية

رئيس التحرير : سعد المجرسى

● الفنون الشعبية

مجلة فصلية

رئيس التحرير : أحمد مرسى





Bibliotheca Alexandrina



0536225